


EX·LIBRIS·LEO·BAER


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS


ARS
·EX·LIBRIS·LEO·BAER·


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

ARCHIV

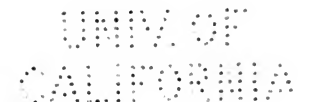
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.



ARCHIV
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

ERSTER JAHRGANG.

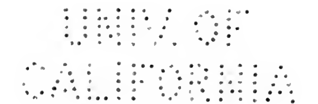
MIT ZWEI KUPFERSTICHEN UND EINEM IN DEN TEXT EINGEDRUCKTEN HOLZSCHNITTE.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1855.

Inhalt.



PROSPECT.

(Ausgegeben im November 1854.)

Wir versuchen es, unter Voraussetzung gewiss zu hoffender Theilnahme und fördernder Unterstützung von Kennern und Freunden der Kunst eine Zeitschrift zu begründen, welche in der That ein Bedürfniss für die jetzigen Bestrebungen und Forschungen auf dem Gebiete der Kunst zu sein scheint.

Diese Zeitschrift soll sich einerseits der Vergangenheit zuwenden und daher Notizen und Materialien für die Geschichte der bildenden Künste des Kupferstiches und Holzschnittes und ihrer ausübenden Vertreter sammeln. Mehr als früher hat sich ja — um nur ein Beispiel in Bezug auf die Xylographie anzuführen — die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Bibliographen auf die zahlreichen, durch Holzschnitte illustrirten Bücher des 15. und 16. Jahrhunderts gewendet; sorgfältiger als früher hat der Kenner- und Sammlerfleiss den Erstlingserzeugnissen der Holzschneidekunst in Blatt und Buch nachgeforscht, und wir dürfen nur daran erinnern, wie mancher schätzbare, die Kunstgeschichte vervollständigende oder aufklärende Fund in dieser Beziehung allein auf Bibliotheken, z. B. in früher unbeachteten Miscellanbänden, an Einbanddeckeln, Vorsatzblättern u. s. w. gemacht worden ist, weil man eben ein wachsameres und schärferes Auge gehabt hat auf Erscheinungen, die sonst übersehen wurden und unbeachtet blieben.

In gleicher Weise soll unsre Zeitschrift der umfangreichen Geschichte der Kupferstecherkunst sich zuwenden.

Selbstverständlich ist hierbei, dass sie auch ein Organ für Besprechung und Beschreibung von Schätzen, die sich in öffentlichem oder Privatbesitz befinden, werden, und dass sie den vielfachen Interessen, welche namentlich öffentliche derartige Sammlungen haben, dienen kann. So würde sie z. B. Gelegenheit zur Besprechung der Organisation, Verwaltung und Geschichte der öffentlichen Kupferstichsammlungen bieten.

Aber auch den bedeutenderen Erscheinungen der Gegenwart, den Werken der Neuzeit auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst und der Xylographie, wie der ihnen verwandten Künste der Lithographie, Photographie u. s. w. wird sie ihre Aufmerksamkeit schenken und dieselben in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen.

Endlich wird unser Archiv auch Recensionen über die neuen litterarischen Erscheinungen, welche die bezeichneten Künste betreffen, aufnehmen.

Mit dem Archive wird ein Intelligenzblatt verbunden, enthaltend:

1. Ein Verzeichniss der wichtigsten neuen Erscheinungen auf dem Gebiete des deutschen Kunsthandels;

2. Litteratur alles Dessen, was über die zeichnenden Künste im Allgemeinen, wie über die Kupferstecher- und Holzschneidekunst im Besondern erschienen ist;

3. Anzeigen von Unternehmungen auf diesem Gebiete; dieselben werden gegen mässige Insertionsgebühren aufgenommen, und es lässt sich von denselben ein guter Erfolg schon um deswillen erwarten, weil unsre Zeitschrift voraussichtlich unmittelbar in die Hände der Kunstsammler und Kunstliebhaber gelangen wird;

4. Anzeigen und Berichte von Kupferstichauctionen, Offerten und Gesuche von Kunstblättern und dergleichen.

Unser Archiv soll in zwanglosen Heften zu 4—6 Bogen erscheinen. Im Jahre hoffen wir mindestens 25 Bogen (à 5 Ngr.) ausgeben zu können, welche einen Band bilden werden.

LEIPZIG, im November 1854.

Dr. Robert Naumann, als Redacteur. **Rudolph Weigel**, als Verleger.

Ueber

Alter und Ursprung der frühesten Ausgaben des Heilspiegels

oder

des Speculum humanae salvationis.

Von **E. Harzen.**

Die Holzstöcke, welche der Buchdrucker Jan Veldener in Cuylenburch im Jahre 1483 zu einer neuen Ausgabe des Heilspiegels benutzte, sind bekanntlich dieselben, welche zu den vorhergehenden sogenannten Kosterschen gedient haben. Man unterscheidet leicht in ihnen die Manier zweier verschiedener Künstler, deren Einer, ein geistreicher Componist und tüchtiger Zeichner, derselbe, von dem ebenfalls die Stöcke der Armenbibel und des Hohenliedes herrühren, daher man ihn zur Unterscheidung den Meister der Armenbibel nennen könnte, die ersten 48 Tafeln lieferte, wogegen der Andere, ein Künstler von untergeordnetem Talente, die folgenden ausführte und das Werk beendigte.

Veldener entschied sich bei dieser Ausgabe für ein kleineres Format, weshalb die Holzplatten, jede zwei Vorstellungen enthaltend, zerschnitten werden mussten, damit ein jegliches Bild nebst dazu gehörigem Texte gerade auf einer Seite Platz fände. Er fügte den vorhandenen zwölf neue hinzu, deren Gegenstand ebenfalls dem Urtexte entlehnt ist, und die mit jenen in Form und Ausführung ganz übereinstimmen; auch diese sind, wie augenfällig ist, ursprünglich paarweise gefertigt und hernach zerschnitten, daher sie nicht für die neue Auflage gemacht sein können, und da sich überdies in denselben die Hand des erwähnten zweiten Künstlers ausspricht, so werden sie ohne Zweifel gleichzeitig mit jenen entstanden sein. Es scheint, man habe ursprünglich beabsichtigt, den vollständigen Heilspiegel herauszugeben, aber während der Vorbereitungen den Plan geändert und sich mit einem Auszuge begnügt, wodurch obige zwölf von den bereits angefertigten Stöcken überflüssig wurden.

Dieser Veldener, der zuerst im Jahre 1476 als Buchdrucker in Löwen auftritt, nennt sich in der Schlussschrift eines seiner Drucke vom selbigen Jahre einen „Zeichner und Formenschneider, certa manu," wonach man erwarten muss, dass er in dieser Kunst bereits einiges geleistet habe, und kein Neuling sei.[1]) Diese Lei-

1) Salve, si te forsan amice dilecte novisse juvabit, quis hujus voluminis impressorie artis Magister atq. pductor fuerit: accipito huic artifici nomen esse Mgro. Johannis Veldener cui q. certa manu insculpendi, celandi, intorculandi,

stungen werden also wohl zunächst in seinen eigenen Editionen zu suchen sein, und sein erster Druck, der Fasciculus temporum vom selbigen Jahre 1476, enthält auch allerdings eine Anzahl Holzstöcke, welche, ihn beim Wort nehmend, wir ihm füglich zuschreiben dürfen. Beiläufig bemerkt wird es für das erste in Niederland gedruckte Buch mit solchen Verzierungen ausgegeben. Die von ihm im J. 1480 zu Utrecht veranstaltete zweite Ausgabe ist mit einigen Stöcken vermehrt, alle freilich nur von mässigem Kunstwerthe, allein hinlänglich merkwürdig durch ihre Verwandtschaft, was die Technik betrifft, mit denen, welche dem zweiten Meister des Heilspiegels angehören,[1]) indem wir dadurch zu der Ueberzeugung gelangen, da sämmtliche von derselben Hand herzurühren scheinen, dass gedachter Meister und der Formschneider Jan Veldener eine und dieselbe Person sind. Diese Beobachtung wird bestätigt durch Vergleichung der Stöcke mit denen der ebenfalls von V. gedruckten Historia Crucis von 1483, worin ungeachtet ihrer um Vieles roheren Ausführung, schon Heineken den Meister des Heilspiegels zu erkennen glaubte. Da überdies das vom April 1476 datirte Formular, Veldener's allererster Druck, einige Monate älter ist, als der Fascikel vom Januar dess. J., indem das Jahr um Ostern begann, so kann die obenerwähnte Schlussschrift, worin V. seine Geschicklichkeit und Uebung im Holzschnitt geltend macht, auch nicht auf letztere Ausgabe und deren Stöcke bezogen werden, dahingegen sehr wohl auf einen Antheil am Heilspiegel, dessen Beendigung vollführt zu haben, er nicht ohne Grund sich berühmen durfte.[2])

Die Erscheinung, dass so ausserordentliche Werke, wie die Armenbibel, das Hohelied und der Heilspiegel, und nur von diesen ist hier die Rede, welche ihren niederländischen Ursprung an der Stirne tragen und eine und dieselbe Künstlerhand verrathen, weder eine Angabe des Ortes, Druckers, noch der Jahreszahl enthalten, lässet Zweifel entstehen, dass sie aus der Werkstatt gewöhnlicher Brief- oder Buchdrucker hervorgegangen, von denen Letztere schon in frühester Zeit nicht leicht unterliessen, in oft sehr ausführlichen und pomphaften Schlussschriften sich und ihre Kunst anzuempfehlen. Man wird vielmehr auf die Vermuthung geführt, diese Ausgaben dürften von einer religiösen Corporation,

---

caracterizandi assit industria, adde et figurandi et effigiendi*) etc. Continet iste libellus epistolares quasdam formulas etc. Lambinet Recherches p. 271 und Heineken Idée générale p. 459 N. a.

1) Man sehe z. B. die Holzschnitte Fol. 14 r. 32. 44.

2) H. a. O. p. 460. Anm. b.

---

*) Veldener war ebenfalls ein geschickter Buchbinder; die königliche Bibliothek im Haag besitzt zwei Ledereinbände, welche mit seinem Namensstempel wiederholt bezeichnet sind.

etwa einem jener vielen Vereine der Brüder des Gemeinsamen Lebens ausgegangen sein, welche im 14. Jahrhundert, durch J. de Groote begründet, von Deventer und Zwolle aus, sich über die Niederlande und einen Theil von Deutschland verbreitet hatten, und in Fraterhäusern ohne Klostergelübde beisammenlebend, in anspruchloser Wirksamkeit sich die Bildung des Volks durch Schulunterricht und Herausgabe religiöser Schriften angelegen sein liessen.[1]) Diese Brüder gewannen ihren Unterhalt grossentheils durch Abschreiben von Büchern (so wie Buchbinden und verwandte Handarbeiten), daher, als sie diesen Erwerbzweig durch Einführung der Buchdruckkunst beeinträchtigt sahen, sie nicht säumten, sich diese neue Erfindung anzueigen; so entstanden Druckereien in den Fraterhäusern zu Deventer, Zwolle, Gouda, Hertogenbosch, Brüssel, Löwen, Marienthal[2]) und wahrscheinlich noch andern Orten mehr, von denen keine Kunde erhalten ist, weil die Anonymität der Drucke über deren Ursprung im Dunkel lässt.[3])

Folgende Umstände scheinen diese Hypothese zu unterstützen. Man gewahrt nämlich, dass beim Drucke des Heilspiegels eine zwiefache Manipulation stattgefunden hat; die Holzstöcke sind offenbar von einem Briefdrucker mittelst des damals gebräuchlichen Reibers abgezogen; hätte aber ein solcher das Werk herausgegeben, würde er in gewohnter Weise auch den Text im Holzschnitt hinzugefügt haben, indem nur die Buchdrucker sich beweglicher Lettern bedienten. Wäre anderseits das Unternehmen von Buchdruckern ausgegangen, würden sie sicherlich auch die Platten mittelst ihrer Presse und gewöhnlicher Buchdruckerschwärze abgesetzt haben, wodurch die Arbeit sehr vereinfacht wurde, zugleich den Vortheil darbietend, beide Seiten des Papiers bedrucken zu können, wie gleichzeitig in Franken und Schwaben, obwohl nicht ohne lebhaften Widerspruch der dadurch beeinträchtigten Buchdrucker, welche jene als Eindringlinge betrachteten, allgemein geschah. Ein friedliches Zusammenwirken der Brief- und Buchdrucker, welches allein eine solche Combination möglich machte, scheint bei damaliger Rivalität zwischen beiden Gewerken nicht stattgefunden zu haben, wie man auch schwerlich ein zweites Beispiel wird nachweisen können, die Brüder hingegen, gleichsam auf neutralem Boden stehend, konnten die Stöcke von Briefdruckern abziehen lassen und darauf mittelst ihrer eigenen Pressen den Text hinzufügen.

---

1) G. H. M. Delprat, die Brüderschaft des Gemeinsamen Lebens. Deutsch von G. H. Mohnike. 8. Leipzig 1840.

2) Ueber einen Druck derselben von 1468 siehe G. Fischer's Beschreibung typographischer Seltenheiten. Sechste Lieferung, p. 125.

3) Leur humilité, leur modestie leur faisoient une loi de taire leur nom dans les éditions qu'ils donnoient. Lambinet a. a. O. p. 348.

Auch die Brüderschaft des Gemeinsamen Lebens zu Löwen, genannt von St. Martin, errichtete, wie Molanus berichtet, nach dem Beispiele anderer eine Buchdruckerei. Ihre Productionen sind nicht bekannt geworden, wir wissen nur soviel von ihnen, dass sie in ihren Erfolgen nicht glücklich waren, daher sie ihre Offizin eingehen liessen, um wieder zu ihrer früheren Beschäftigung des Abschreibens zurückzukehren, [1]) welches vor 1477 geschehen sein muss, in welchem Jahre sie ihrer Regel entsagten, um in den Augustinerorden einzutreten. [2])

Nun ist es ein bemerkenswerther Umstand, dass die wahrscheinliche Zeit des Aufhörens dieser Druckerei, mit Veldener's Errichtung der seinigen zusammentrifft, und zwar in demselben Löwen, wo wir diesen bereits als Mitarbeiter am Heilspiegel angetroffen haben. Da er an oben erwähnter Stelle seiner Kunst „celandi et caracterizandi" gedenkt, so dürfte er auch wohl sonst Antheil an der Druckerei gehabt und etwa die Lettern geschnitten haben, ohne welche Geschicklichkeit in jener Zeit, wo jeder Drucker sich in der Nothwendigkeit befand, seine Typen selbst zu verfertigen, Niemand eine Druckerei betreiben konnte. Veldener dürfte also wohl als Kleriker der Brüderschaft angehört haben und einige Zeit vor Aufhebung des Fraterhauses in das bürgerliche Leben zurückgetreten sein, um mittelst der übernommenen Druckerei ein selbständiges Etablissement zu begründen.

Mit dem Druckapparate kamen vermuthlich auch die Platten des Heilspiegels in seinen Besitz, so wie mehrere der Armenbibel, welche aus seinem Nachlasse an P. van Os in Zwolle gelangt sein werden, der sie als Lückenbüsser in seinen Drucken zwischen 1488—91 verwandte. Jene zwölf überzähligen, von Veldener selbst gefertigten Stöcke waren vermuthlich nie aus seinen Händen gekommen.

Obigem steht nun die Tradition nicht entgegen, dass Veldener nach Cöln gegangen sei, die Kunst des Buchdrucks zu erlernen, oder sich darin zu vervollkommnen, von wo er bekanntlich ter Hoernen's Editio princeps des Fasciculus temporum von 1474, in der obenangeführten Ausgabe von 1476, nach Löwen verpflanzte. Bei seiner Rückkehr dahin, fand er jedoch den Platz bereits durch den thätigen und von der Universität begünstigten Joh. de West-

1) Jmmo, cum typographia adinventa esset, conati sunt etiam Martinenses, exemplo aliorum quorundam regularium, quaedam typis exprimere. Sed cum inde dispendium facerent, ab impressione mox cessarunt, contenti fere describere libros officii ecclesiastici, eo quod alii libri per typographos passim ederentur. J. Molanus Historiae Lovaniensium libri XIV. Mspt. Delprat a. a. O. p. 147.

2) C. v. Gestel Hist. Archiepiscopatus Mechliniensis. Hagae Com. 1729. fol. I. 165. Delprat a. a. O. p. 69.

phalia besetzt, wodurch wahrscheinlich Veldener's bald nachher erfolgte Uebersiedelung nach Utrecht veranlasst wurde.[1])

Molanus behauptet an oben citirter Stelle, die Brüder hätten ihre Druckerei wegen erlittenen Schadens oder Verlustes (dispendium) aufgegeben; es ist jedoch nicht wahrscheinlich, dass, nachdem sie einmal die Kosten der Einrichtung bestritten hatten, die geringe Auslage, welche nächstdem Papier und Schwärze erforderten, nicht durch den Ertrag ihrer Drucke hätte gedeckt werden können, man ist daher berechtigt zu glauben, dass irgend ein besonderer Unfall oder Verlust, der sie betroffen, sie zu diesem Entschlusse bewogen habe. Ein Ereigniss, wie zum Beispiel jenes, worüber noch ein Dunkel schwebt, als während des Drucks der vierten Auflage des Heilspiegels, ein Theil derselben spurlos verschwand oder zu Grunde ging, und gleichzeitig sämmtliche Typen und Matrizen, in Ermangelung deren man genöthigt war, das begonnene Werk mittelst in Holz geschnittenen Textes zu ergänzen, wie allgemein bekannt und vielfältig erörtert ist.[2]) Musste nicht ein so empfindlicher Verlust, als namentlich der Typen und Matrizen, dieses so kostbaren und schwer zu ersetzenden Theils des Materials, die Brüder entmuthigen, ihre Officin wieder herzustellen, zumal wenn die beabsichtigte Auflösung ihrer Corporation damals schon im Werke war?

Man hat die Vermuthung ausgesprochen, diese Tafeldrucke seien von den Minoriten ausgegangen, weil in der ersten Vorstellung des Hohenliedes eine Gruppe Ordensgeistliche, mit der Ernte der reifen Frucht beschäftigt vorgestellt ist (eine Allegorie, welche mit dem Gedichte nichts zu thun hat, und daher auf die Herausgeber bezogen wurde), welche man ihrer Tracht nach für Minoriten gehalten; hiergegen ist jedoch zu erinnern, dass die Brüder des Gemeinsamen Lebens ebenfalls die Tonsur und Kutten mit Kapuzen trugen, daher „cucullati" oder „Kogelherren" genannt. Die beiden im Niederländischen Idiome gedruckten Ausgaben des Heilspiegels dürften zu den Bestrebungen der Brüder, die Muttersprache durch Schrift und Rede in Aufnahme zu bringen, in Bezug stehen, welches wenigstens nicht zu den Tendenzen

1) J. de Westphalia erwähnt in seinen Schlussschriften wiederholt seiner Kunst, sich des Ausdrucks bedienend „arte quadam characterizandi modernissimae", könnte dies etwa Bezug haben auf vorhergegangene unbeholfene Productionen der Martinsbrüder?

2) Läge hier ein Diebstahl zum Grunde, wodurch man diese Störung zu erklären versucht hat, so ist nicht einzusehen, welche Vortheile der Thäter aus den entwandten zehn Bogen der Auflage hätte ziehen können, und eben so schwer wäre zu erklären, dass nirgends auch nur ein Fragment davon, so wenig als von den Typen und Matrizen zum Vorschein gekommen ist. Am Einfachsten scheint es, anzunehmen, dass ein Brandunglück die Veranlassung gewesen.

jenes Ordens gehörte, mit dem die Brüder ebenfalls in Unfrieden gerathen waren.[1])

Gewiss wird man den Heilspiegel als den Letzten in der Folge der angeführten Tafeldrucke betrachten dürfen, weil die darin angewandten beweglichen Typen schon eine Uebergangsperiode bezeichnen und wir die Thätigkeit des Meisters der Armenbibel darin plötzlich abgebrochen sehn, als habe er seine künstlerische Laufbahn mitten in der Ausführung desselben beschlossen. Die Zeit der Erscheinung festzustellen, werden wir in den Ausgaben, welche auf die Niederländischen in den Nachbarländern gefolgt sind, einen Anhaltspunkt suchen. Was den Heilspiegel betrifft, so sehen wir, nachdem man bereits ein Vierteljahrhundert mit beweglichen Typen gedruckt hatte, die erste deutsche Ausgabe erst um 1472 erscheinen, dem muthmasslichen Alter der Augsburger, auf welche die Baseler von 1476 folgt, sodann die Lyoner von 1478, 79, 82, 83, 88 u. a. m., während zur selbigen Zeit der Titel Speculum sehr allgemein und auf mannigfaltige Wissenschaft angewandt wird, und der Einfluss der Kunstschule sich in den Holzschnitten der Niederländischen Ausgaben bis Ende des Jahrhunderts fortpflanzt.[2])

Berücksichtigt man nun, wie schnell in damaliger Zeit gewisse populaire Bücher, wie z. B. obengenannter Fasciculus temporum oder Brant's Narrenschiff, in zahlreichen, theils Wiederdrucken, theils Nachbildungen, erschienen, so darf man folgern, dass jene Niederländischen Ausgaben des Heilspiegels nicht so gar lange vor der Augsburger von 1472 das Tageslicht erblickt haben werden. Es scheint ferner durchaus nicht nothwendig, für den Druck von vier Ausgaben eines Werks von so geringem Umfange einen Zeitraum von vielen Jahren zu beanspruchen; hiegegen streitet schon die Gleichförmigkeit des Papiers, so wie der meisten Typen, welche keine merkliche Verschiedenheit zeigen, nichts hindert uns daher anzunehmen, dass sämmtliche Auflagen, von denen überdies die drei Ersten, wie aus ihrer verhältnissmässigen Seltenheit zur Vierten geschlossen werden darf, nur in wenigen Exemplaren abgezogen sein werden,[3]) im Verlauf kurzer Zeit, etwa zweier Jahre,

---

1) Delprat a. a. O. p. 104, §. 6, und p. 124, §. 5.

2) Man sehe z. B.: Boec des gulden throēs. Harl. 1484. fol. — Alle die epistelē eñ euangelien &c. Harl. 1486. 4°. — Van dē vier oefeninghen bonavēture. Antw. Claes de Leeu. 1487. 12°. — Van die gheestelike kintscheyt ihesu. Antw. Gher. Leeu 1488. 12°. — Sinte bernard' Souter. Antw. G. Leeu 1491. 12°. — Meditationes iordani de vita et passione ihesu christi. Antw. G. Leeu 1491. 12°. — Corona mistica beate marie virginis. Antw. G. Leeu. 1492. 12°.

3) De Vries geht noch weiter, indem er über die beiden im Niederländischen Idiome gedruckten Exemplare zu Harlem anmerkt: Les seuls vraisemblablement qui aient existé. Car on comprend facilement, que ces livres ne furent pour l'inventeur que de pures épreuves destinées à le convaincre de la possibilité de

um 1469 und 70 erschienen seien,[1]) womit es sich auch vereinbaren lässt, dass Fragmente eines mit Typen des Heilspiegels gedruckten Donats, in dem Einbande eines Rechnungsbuches von 1474 gefunden sind.[2])

Von der Armenbibel hingegen zeigt sich die erste datirte Nachbildung schon 1470, auf welche 1475 eine zweite folgt, doch wird man bei diesem Werk, wegen der mühsameren Ausführung, einen längeren Zwischenraum annehmen können. Hier ist auch die Bezeichnung der Tafeln mittelst Buchstaben, welche bald darauf zur Anwendung der Signaturen führt, nicht ausser Acht zu lassen.

Während nun der Antheil Veldener's am Heilspiegel sich durch einen Kreis von wenig Jahren umschreiben lässt, besitzen wir für die Zeitbestimmung der Wirksamkeit des Meisters der Armenbibel einen noch bestimmteren Anhaltspunkt in einem merkwürdigen Figuren-Alphabete von seiner Hand, von dem sich ein vollständiges Exemplar im Museum zu Basel befindet, dessen Buchstab A die Jahreszahl 1464 enthält.[3]) Da der Künstler in diesem Werke auf derselben Höhe der Vortrefflichkeit erscheint, wie in den anderen hier erwähnten, welche daher nicht weit auseinander liegen können, so darf man diese Arbeiten wohl insgesammt um das Jahr 1464 herumgruppiren, und für den ganzen Cyclus etwa das Decennium zwischen 1460 und 70 feststellen.

Wer aber der Autor dieser trefflichen, im funfzehnten Jahrhunderte unübertroffenen Holzschnitte gewesen sei, ohne Zweifel ein Maler, der den Besten seiner Zeit an die Seite gestellt wer-

---

mettre ses idées à execution etc. Eclaircissemens sur l'histoire de l'invention de l'imprimerie, p. 12. note 1.

1) Voluminöse Werke wurden schon im selbigen Jahre neu aufgelegt. Da ein Drucker täglich gegen 300 Bogen lieferte, so konnte ein Werklein von dem geringen Umfange von nur 29 einseitig bedruckten Bogen, bei damals üblichen kleinen Auflagen, binnen Monatsfrist erscheinen. Ueberdies ist in Betracht zu ziehen, wie sehr die weitverzweigten Verbindungen der Brüderschaften sowohl die schnelle Verbreitung als den raschen Absatz begünstigten.

2) Meermann Origg. Typ. II. p. 218. Anm. h.

3) Siehe Hassler, der zuerst auf die Bedeutung dieses Dats aufmerksam gemacht hat. - Kunstblatt 1848. No. 2.

Ein Facsimile des Buchstaben K in Jackson Hist. of Woodengraving und Falkenstein Geschichte der Buchdruckerkunst.

Von demselben Alphabete befindet sich ein unvollständiges Exemplar im Kupferstich-Cabinet des Brittischen Museums, in welchem der Buchstabe A defect ist, so dass die Jahreszahl fehlt. Wäre Ottley, der seine Laufbahn als Vorstand dieser Sammlung beschloss, jenes Dat bekannt gewesen, er würde sein System, das er in einem selbstständigen Werke sehr ausführlich entwickelt, ohne jedoch neue Beweisgründe beizubringen, danach modificirt haben. Die Herausgabe dieses Werks, betitelt: An Inquiry concerning the Invention of Printing, 4°, von dem bereits ein Theil die Presse verlassen hat, ist durch den Tod des Verfassers unterbrochen worden.

den darf, ist dermalen noch unermittelt, und bisher noch kein sicherer Anhaltspunkt weder in Gemälden noch Miniaturen gefunden worden. Man ist leicht geneigt, aus den Verhältnissen auf Dirk Stuerbout zu schliessen, nach seinem Geburtsorte Dirk van Harlem, und nach seinem Wohnorte, von Vasari, wahrscheinlich auf Lampsonius' Angabe, Diric da Lovania genannt, der nach van Mander im Jahre 1462 zu Löwen arbeitete,[1]) und nach sicheren Urkunden um 1468 in der Eigenschaft eines bestallten Stadtmalers zwei Tafeln für den dortigen Rathssaal ausführte, welche sich in der Sammlung des verstorbenen Königs von Holland befanden.[2]) Um eben dieselbe Zeit wurden ihm wiederum mehrere Arbeiten für dieselbe Bestimmung übertragen, während deren Vollführung ihn der Tod übereilte, wie aus den Rechnungen der Kammer hervorgeht, wonach seine hinterbliebene Familie, in Folge einer von Hugo van der Goes vorgenommenen Abschätzung, im Jahre 1478—80 eine Zahlung bezog.[3]) Weil Stuerbout's Wirksamkeit in diesen Urkunden nicht später als 1468 gedacht ist, so dürfte er bald hernach erkrankt oder gestorben, und in Folge dessen, falls wirklich die Stöcke des Heilspiegels von ihm herrührten, Veldener berufen sein, sein angefangenes Werk zu vollenden; ein Theil der Veldener'schen Tafeln aber, der die Zeichnung des Meisters der Armenbibel verräth, von Letzterem, für den Schnitt vorbereitet, hinterlassen sein.

Es scheint keinem Zweifel unterworfen, dass sowohl der Meister der Armenbibel als D. Stuerbout der Schule Rogier's von Brügge angehören, dessen schlanke Proportionen, in des Letzteren beiden Tafeln von 1468, so wie ebenfalls in den Holzschnitten des Hohenliedes vorwalten. Man bemerkt auch zwischen Stuerbout und Hemling[4]), der bestimmt als Rogier's Schüler genannt wird, Uebereinstimmung, weshalb die vier Flügelbilder des Abendmahles in der Peterskirche zu Löwen, dessen neue Berähmung den Namen Hemling's trägt, welche Bilder sich gegenwärtig in den Galerieen von Berlin und München befinden, bald dem einen, bald dem andern Meister zugeschrieben sind;[5]) anderseits sind auch wohl die Holzschnitte des Heilspiegels dem Hemling beigelegt worden, welches alles auf eine nahe Verwandtschaft hindeutet. Die

---

1) Van Mander sah zu Leyden ein Klappbild Stuerbout's mit den Köpfen des Heilandes und der Apostel Petrus und Paulus, das folgende Inschrift führte: 1462 Jaren na Christus geboort heeft Dirk, die te Haerlem is gebooren, my te Loven gemaakt &c. Leven der Schilders.

2) Passavant's Kunstreise durch England und Belgien enthält die Abbildung eines derselben, S. 385.

3) Le Comte de Laborde, les Ducs de Bourgogne. P. II. T. I. p. CXV. Anm. 2.

4) Ob Hemling oder Memling, siehe den Nachtrag.

5) Passavant a. a. O. Kunstblatt 1841. S. 35.

Combination von Ort und Zeit und Styl machen Stuerbout's Identität mit dem Meister der Armenbibel, des Heilspiegels u. s. w. sehr wahrscheinlich, allein bevor eine Entscheidung zu fällen, müssten neue beglaubigte Werke dieses Meisters an das Licht gezogen werden, um seine Eigenthümlichkeiten besser studiren zu können, daher es dermalen genügen dürfte, die Verhältnisse zur Sprache gebracht und die Aufmerksamkeit der Forscher dafür beansprucht zu haben.[1])

Nachtrag.

Sollen wir Hemling oder Memling schreiben? Ob jene Inschrift auf dem Rahmen eines Bildes im St. Jans Hospital zu Brügge, worin sowohl H als M mit dem Zeichen H vorkommt, alt oder neu sei, darüber sind die Meinungen getheilt; Waagen muthmasst, sie sei zu Descamps Zeit, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinzugefügt,[2]) wogegen aber die Erfahrung streitet, dass, wo immer damals Monumente mit neuen Inschriften versehen wurden, diese stets den Typus der Zeit tragen, anstatt dem der Denkmäler zu entsprechen, wie im vorliegenden Falle, denn hierauf ist erst in neuerer Zeit geachtet worden. Die stehende Ziffer 7 zeugt gewiss nicht gegen die Aechtheit der Inschrift; in Deutschland, Frankreich, Italien kommt sie zugleich mit der liegenden vor, und da Niederländische Künstler mit diesen Ländern stets in Berührung kamen, dürften sie keine Ausnahme gemacht haben, wie ja auch die Jahreszahl auf dem Bilde P. Christoph's im Städelschen Museum bisher stets 1417 gelesen wurde.

In der Lapidarschrift des Mittelalters gilt allerdings das H

---

1) Unter der geringen Zahl der St. zugeschriebenen Werke sind die beiden roh behandelten Flügel in der Galerie zu Neapel sehr zweifelhaft, allein jene Kreuzabnahme im Besitz des Baron v. Keverberg, für ein Collegium in Löwen und wahrscheinlich auch zur Stelle gemalt, welche Waagen, wenn nicht Jan van Eyck selbst, doch einem seiner besten Schüler zuschreibt *), verdiente wohl eine nähere Untersuchung.

---

*) Ueber H. u. J. v. Eyck, S. 265.

P. Molanus fügt der Holländischen Uebersetzung von L. Guicciardini's Beschreibung der Niederlande (Amst. 1612. fol.) unter der Rubrik D. v. Harlem folgende Notiz über ein dermalen in Harlem befindliches Altarbild desselben hinzu:

„Welckers uytnemende Outaer gewrocht in aller patientie wel eertydts „gestaan heeft ten Regulieren, inhoudende het leven van S. Bavon, voortydts „patroon tot Ghent ende Haerlem: daer beneffens de heerlycke landouwe omtrent „Haerlem ende de ghestaltenisse van die nae't leven afgeteeldt, het Regulieren „Convent, het Huys te Cleef, aerden Hout, en den hollen Boom aldaer voor„tydts vermaart; ooc mede de Nordzyde van het groote Kerckhof tot Haerlem, „noch in grooter waerden by een Liefhebter gehouden wordt."

Wo mag dieses Bild sich wohl jetzt befinden?

2) Kunstblatt 1854. S. 176.

für M als Regel, dahingegen dasselbe für H, und H für M, als Ausnahme; das steht ausser Frage, allein da es in Handschriften und gedruckten Büchern nur höchst selten vorkommt, so konnte der Unterschied zwischen H und H dem Künstler leicht unbekannt geblieben sein. Orthographie wurde von Künstlern selten befolgt und H. war kein Diplomat; so wenig er des Lateins mächtig war, da er sonst den Familiennamen hätte dekliniren müssen, so gut konnte er als Laie H statt H anwenden; denn wie wollte man sonst erklären, dass in den beiden, so viel mir bekannt, einzigen Bildern, welche seinen Namen tragen, am Ende der ersten Sylbe das M vorkommt, anstatt des unmittelbar vorhergehenden H? Lautete der Name Memling, so hätte er ja HEHLING schreiben müssen, da er aber statt dessen HEMLING schrieb, so darf man schliessen, dass er das H nicht als M, sondern als H gebraucht habe, worauf es hier vornämlich ankommt.

Der Familienname des Künstlers scheint überhaupt fast gänzlich unbekannt geblieben zu sein, wie denn im Allgemeinen solche Namen damals noch selten waren, man nannte ihn nur schlechtweg Hans, unter welchem Namen er allein bei Vasari und Guicciardini vorkommt, obwohl es beiden weder an Verbindungen noch Gelegenheit gebrach, sich darüber zu unterrichten. Vaernewyck nennt ihn den Deutschen Hans.[1]) Erudite Leute, denen jene Bilder zu Gesicht gekommen, mussten folgerecht die Lesart Memling verbreiten; anderseits erhielt sich die mündliche Tradition des Namens Hemling, denn Descamps hat wirklich nicht zuerst diese Lesart unter die Leute gebracht, wie mein verehrter Freund ihm Schuld giebt, indem sie bereits hundert Jahre früher in Jansson's grossem Städte-Atlas vorkommt.[2]) Hätte aber Descamps seine Nachrichten über H.'s Namen und Lebensverhältnisse im Hospital selbst gesammelt, wie angenommen wird, so wäre das gewiss keine verwerfliche Quelle; denn, will man auch die Erzählung der Umstände, welche seinen Eintritt in diese Anstalt begleiten, als Fabel betrachten, obwohl die Aufnahme eines verwundeten Kriegers in ein Hospiz nichts Ausserordentliches scheint, so konnte doch der Name des Künstlers in dem Hause, wo er Jahre lang verweilt und Werke hinterlassen hatte, welche zu allen Zeiten ein Gegenstand der Aufmerksamkeit und Bewunderung waren, nicht in Vergessenheit gekommen sein. Wenn nun endlich gerade dort, wo der Ordnung gemäss der Name auf dem Bilde Memling gele-

1) Der Verfasser führt freilich kein Bild an, aus dem hervorginge, dass H. Hemling gemeint sei, dies geht jedoch aus der Verbindung hervor, indem er den Deutschen Hans den Brügger Künstlern Meister Hugo und Rogier an die Seite stellt.

2) „Visuratur etiam in Ecclesia ab eccellentibus penicillis, vita Christi et „praecipua vitae mysteria per Joannem Hennelinck. Burganum Descriptio. „Janssonius Theatrum urbium.“ Amst. 1657. P. I.

sen werden musste, der Name Hemling sich erhalten hatte, so ist das ein Grund mehr, die mündliche Ueberlieferung für das Richtige zu halten.

Der streitige Punkt, um den es sich handelt, wäre von geringem Belange, knüpfte sich nicht die Frage daran, ob unser Künstler derselbe sei, der in dem Geschlechtsregister einer Familie Hemling zu Constanz in der Lassberg'schen Chronik genannt wird,[1]) und demnach der Deutsche Hans des Vaernewyck mit Hans Hemling von Constanz eine und dieselbe Person sei, ob überhaupt Deutschen Ursprungs; denn adoptiren wir einmal den Namen Memling, so ist H. für Deutschland verloren.

Nicht ohne Bedeutung erscheint daher ein zweiter Hans von Constanz, gleichfalls Maler zu Brügge, den Laborde aus den Burgundischen Archiven zu Lille an das Licht gezogen, wo er in den Rechnungen Philipp des Guten figurirt.[2]) Die bezügliche Stelle besagt, dass er 1424—25 von Brügge nach Paris beordert wurde, um die Herzogliche Garderobe für das erwartete Rencontre mit dem Herzoge von Gloucester einzurichten; zufällig in demselben Jahre, worin Jan van Eyck als peintre und valet de chambre daselbst in Philipp's Dienste trat. Dass dieser Künstler nicht unser berühmter H. H. sein könne, der im Jahre 1499, und zwar keineswegs hochbejahrt starb, (das Lassberg'sche Geschlechtsregister lässt H. H. um 1439 zur Welt kommen, welches Dat mit dem jugendlichen Bildnisse von 1462 in Passavant's Reise und dem gereiften in der Brügger Anbetung der Könige von 1479 übereinstimmt) ist einleuchtend, doch sei die Vermuthung ausgesprochen, dass es ein naher Verwandter, etwa ein Vaterbruder gewesen sei, der in Flandern niedergelassen und zu Ansehen gelangt, den Neffen nach sich gezogen und zuerst auf die Bahn der Kunst geleitet habe. De Bast hingegen, am Niederländischen Ursprunge H. H's festhaltend, behauptet, dass auf ähnliche Weise wie z. B. P. van Reysschoot von seinem Aufenthalt in England der Englische genannt worden, ebenso H. H. den Beinamen des Deutschen erhielt, allein wo findet sich das geringste Anzeichen, dass er sich in Deutschland aufgehalten, dass er dort verweilt habe? Trägt aber Jan Both noch heute in Holland den Namen des Italienischen, so geschieht es, weil er einen bedeutenden Theil seines Lebens in Italien zugebracht und sich dort ausgebildet hat. Die Widersprüche in diesen Verhältnissen zu vereinbaren, könnte man annehmen, H. H. hätte während eines Aufenthalts der Eltern zum Besuch beim Oheim, jenem älteren Hans von Constanz, in Flandern das Licht der Welt erblickt, wäre mithin ein Niederländer

---

1) Kunstblatt 1821. No. 11.

2) Le Comte de Laborde, les Ducs de Bourgogne. P. II. T. I. p. 206.

von Geburt, aber dennoch von seiner Herkunft der Deutsche genannt. Und da der Ort Damme, (eigentlich den Dam) ursprünglich Hafenstadt von Brügge, und von demselben abhängig, als dessen Vorstadt betrachtet wurde, so liesse sich gegen seine dortige Geburt, nach Descamp's Meldung, nichts Erhebliches erinnern; wodurch endlich auch Keverberg's Einwurf, dass H. im Hospital zu Brügge, das nur für Einwohner bestimmt gewesen, als Fremder keinen Zutritt hätte finden dürfen, hinfällig würde.

Sehr merkwürdige und zuverlässige Daten, das Geschlecht Hemling betreffend, verdanken wir Lappenberg durch dessen Herausgabe der Bremer Chronik des Gerhard Rynesberch und Herbord Schene, worin einer angesehenen dortigen Familie, welche den Namen von einem Dorfe Hemelinge in der Gegend von Bremen führt, ausführlich Erwähnung geschieht. Der Herausgeber lässt sich in einer Anmerkung zu S. 117 resumirend also vernehmen:

„Herr Johann Hemling wird unter den Bremischen Rathmännern vom Jahre 1382—97 häufig genannt, und von einem gleichbenannten älteren (1364—1410) unterschieden. Unter jenen findet sich auch der bereits oben gedachte Nicolaus (1361—91), „Ehler (1330—48), Johann und Martin (1366); dieses Geschlecht „hat seinen Namen von dem Dorfe Hemelinge (K. Arbergen im „Gaugericht Achim), dessen Mühle der Stadt Bremen gehörte. „Später waren noch Rathmannen aus diesem Geschlechte daselbst: „Gerhard (1464—1503), Conrad (1500—39), Borchert (1562—1608), Herman (1607—35). Es verdient daher wohl eine nähere „Nachforschung, ob der berühmte Maler J. Hemling, welchen Vaernewyck in seiner Beschreibung von Brügge einen Deutschen nennt, „nicht ein Enkel jenes kunstbefreundeten J. H. war und jenem „Bremer Geschlechte angehörte, dessen Mitglieder durch das Hanseatische Comptoir zu Brügge in vielfacher Verbindung mit dieser „kunstbegabten Stadt waren. Dass der berühmte Maler sich Memling nannte, ist keineswegs erwiesen, wenngleich Italiener und „Niederländer ihn so genannt haben mögen.“[1])

Während nun der Name Hemling in Niederland isolirt dasteht, vereinigen sich mehrere Indicien, der Deutschen Abstammung des Künstlers das Wort zu reden; sowohl die Benennung des Deutschen, als die Existenz zweier Familien dieses Namens

---

1) J. M. Lappenberg, Die Geschichtsquellen des Erzstifts und der Stadt Bremen. Bremen 1841. 8°. Die Chronik enthält u. a. folgende Stellen:

„In deme iare des Heeren MCCCC. do begunde J. H. (in 1395 „bumester „der kerken to Bremen“ genannt, S. 127) de groten sulveren tafelen uppe dem „Core tom dome unde Kerede dar costelike an CCCC unde XXXII Bremer Marck. „Ook begunde hie dat grote sulvere scryn Sunte Cosme unde Damiani, dar die „ock grot gud anlegede etc.“ Das. S. 130.

„MCCCCV was her J. H. borgermester to Bremen.“ Das. S. 133.

in Constanz und Bremen, wiewohl ein Zusammenhang dermalen nicht nachzuweisen ist; da nun aber Laborde die Hoffnung ausspricht, in den Burgundischen Archiven den Schlüssel zu diesen Räthseln zu finden, davon Veranlassung nehmend, unter Suspendirung seines Urtheils, die Rechtschreibung Hemling beizubehalten, so scheint es fast gewagt, künftigen Entdeckungen dieses glücklichen Forschers vorgreifend, schon jetzt abzuschliessen, sondern angemessener, diese Frage abwartend offen zu halten.

Die Blätter des alten Meisters E. S. 1466.

in der Königl. öffentl. Kupferstichsammlung zu Dresden.

Vom Director **Frenzel** in Dresden.

Obgleich über den Meister E. S. Vieles in der neuern Zeit berichtet worden, so verdient derselbe doch wegen seiner Leistungen und wegen der darinnen herrschenden Eigenthümlichkeiten vor der Erklärung der nachfolgenden nicht bekannten Blätter jederzeit einer Erwähnung wegen seines Kunst-Charakters, um sich überhaupt mit seinen Arbeiten bei deren Beschreibung näher bekannt und vertrauter zu machen.

Jener Meister, welcher durchaus der ältesten Periode der Deutschen Kupferstecherkunst angehört und sich auf einigen Blättern mit 1466, auf wenigen andern mit 1467 bezeichnete, nimmt einen bedeutenden Theil der älteren Deutschen Kunst ein.

v. Heineken nennt schon verschiedene seiner Werke[1]) und Bartsch im Peintre Graveur Vol. VI. stellt mit vollem Recht diesen tüchtigen Meister an die Spitze seines Werkes bei dem Artikel: Die Altdeutschen Meister. Wie würde auch schon das Gewirre über das Geschichtliche der altdeutschen Kupferstecherkunst zu durchdringen gewesen sein, wenn nicht gleich mit solch einem Meister und Künstler, welcher nicht allein durch seine Productivität, sondern auch durch seinen Originalcharakter in der Zeichnung und in der Technik des Grabstichels sich auszeichnet, in dem System einer historischen Aufstellung begonnen würde,

1) v. Heineken, Neue Nachrichten, 1. Bd. p. 297 u. w. Leider ist jedoch dort die Mehrzahl der Blätter des Meisters sehr undeutlich beschrieben und viele als von ihm erwiesen, rein übergangen worden.

zumal auch von ihm eine bestimmt anzugebende Periode hervorleuchtet, die uns aus andern ältern Kupferstecherschulen weniger sicher zugekommen ist. Der Incunabeln, deren Styl der Zeichnung und dem Rohen der Technik nach weit ins 15te Jahrhundert zurückführt, giebt es noch viele!

In Allgemeinen bleibt es merkwürdig, dass die vielen von jenem alten Meister bearbeiteten Blätter im Verhältniss zu andern von ältern Künstlern gelieferten so wenig vorkommen, wodurch sie zu den grossen Seltenheiten zu zählen sind und ihr Preiswerth in der Jetztzeit zu dem Höchsten gestiegen ist. Um sich einen Begriff von den Preisen für jene Kunstwerke zu schaffen, sei nur ganz kurz hier gemeldet, dass in Paris 1819 in der Durand'schen Versteigerung das in Bartsch unter No. 35 aufgeführte Blatt Maria von Einsiedeln, mit dem Jahre 1466 bezeichnet, mit 1200 Francs, über 300 Thlr., bezahlt wurde. Gleicher Preis erfolgte für dasselbe Blatt in weniger gutem Druck in v. Quandt's Sammlung zu Dresden. Desgleichen wurde die grosse Patene, wovon später gesprochen wird, zu hohem Preis erkauft.[1])

Ebenso merkwürdig bleibt es in der Geschichte der Kupferstecherkunst, dass im vorigen Jahrhundert ausser Heineken wenig oder nichts über diesen Meister geschrieben und nur erst seit Bartsch und mit diesem durch Strutt die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt worden. Bartsch beschreibt im Peintre Graveur 113 Blatt, ferner unter dem Appendix dieses Meisters 11 Blatt, welche er aus Heinekens Werk (Neue Nachrichten, T. I.) aufführt, obgleich diese Blätter ihm nie zu Gesicht gekommen waren. Hierzu fügt B. noch die von Heineken aus Irrthum dem Martin Schongauer beigelegten 7 Gothischen Buchstaben bei, so dass also sich 18 Blatt unter diesem Artikel befinden.

Das Königliche öffentliche Kupferstichcabinet zu Dresden, welches wohl eine der reichsten Sammlungen jenes Meisters in 126 Blättern, ausser den ihm unbestimmt zugeeigneten, ihm aber ganz gleichenden Kupfern, zählt, besitzt darunter 59 Blatt, welche von Bartsch nicht gekannt und nicht in seinem Werke aufgenommen waren. Ottley[2]) beschreibt ebenfalls die von Bartsch nicht gekannten Blätter, die im Heineken bezeichnet und von diesem wieder hier bei unserm Verzeichniss aufgeführt sind, und wobei wieder dieser Autor diejenigen mit aufführt, welche er theils in seiner Sammlung besass oder selbst auch im Brittischen Museum aufgefunden hatte. Brulliot in seiner Table générale S. 804 und Duchesne,[3]) so wie neuerlich Bartsch der

1) Man sehe darüber in der Note bei diesem Blatte unter No. 50.

2) An Inquiry into the history of engraving, Vol. II. S. 506 u. s. f.

3) Voyage d'un Iconophile etc. 1834, an mehreren Stellen.

Jüngere, [1]) nennen ebenfalls einige früher nicht bekannte Kupfer, wodurch die Zahl der jenem Meister zugehörigen einzelnen Blätter sich auf ungefähr 200 Blatt steigern würde, insofern die kleinen Folgen mitzählen.

Folgt nun bei einer genauern Prüfung und Vergleichung jener grossen Zahl Blätter der Blick auf oder in das Innere der Arbeit, so wird sich herausstellen, dass darin verschiedene Perioden des Meisters zu erkennen und Manches, was in einer gewissen Rohheit des Vortrages die Zeit vor der Entwickelung andeutet, weit früher als 1466 bearbeitet sein muss. Umgekehrt würden aber auch ebenso verschiedene Blätter schwächer erscheinen, wenn sie kurz vor des Künstlers Aufhören vollendet worden.

Eine auffallende Erscheinung im Charakter oder im Styl des Meisters ist, dass er sich sowohl in seiner Aufblühungsepoche als auch später so vielseitig in seinen Schöpfungen zeigt und dass das Motiv im Erzielen einer gewissen Reinheit im Styl, wie auch in dem Edlen des Ausdrucks, den Charakter seiner Figuren bezeichnet, und unter mehr oder weniger seiner nahen Zeitgenossen vielleicht nur Franz von Bocholt, mehr aber noch Martin Schongauer als diejenigen zu nennen wären, welche ihm darin zur Seite gesetzt werden könnten, abgerechnet, dass letzterer Meister als ein besonderer Künstler im Zartgefühl des Ausdrucks sich mehr dem Fiesole hinneigt.

Vieles Eigenthümliche der Charaktere dieses Meisters grenzt an die Alt-Niederländischen Meister, und möglich, wie vorhin gesagt, dass der Künstler jener Schule auch überhaupt der Niederdeutschen angehört. — Mehrere seiner Christusbilder erinnern an den Byzantinischen Charakter und besonders zeigt sich dieses in dem unter Bartsch No. 86 aufgeführten Schweisstuch Christi oder Veronicabild. [2])

Die Madonnen dieses Meisters zeigen in einigen seiner Blätter, sowohl in der ganzen Haltung als auch in der Zeichnung des Körpers

1) Fr. v. Bartsch, die K. K. Kupferstichsammlung in Wien, 1854. Ein sehr fleissig bearbeitetes Werk mit vielen höchst merkwürdigen Notizen. Jener Verfasser zählt den Meister 𝕰. 𝕾. zur Oberdeutschen Schule, aus welchen Gründen oder aus welcher Ueberzeugung? Der Verfasser hat sogar dem Meister den von Dr. Nagler im Kunstblatt 1853 zugeeigneten Namen Erhard Schön (?) beigefügt. Mögen nun die Ansichten über die Schule des Meisters noch so verschieden sein, so drängt sich aus den vielen Vergleichungen des in seinen Arbeiten vorkommenden Styls und Charakters immer mehr die Ueberzeugung auf, dass er mehr der Niederdeutschen oder vielleicht gar der Altbelgischen Schule angehört. Der Niederländische alte Meister mit den Bandrollen, von 1461, ist jedenfalls sein Vorgänger, da die Manier von dessen noch uncultivirter Technik des Grabstichels sich in Manchem mit der des Meisters 𝕰. 𝕾. einiget.

2) Welches treffliche Blatt Passavant als die Arbeit eines Schülers des Meisters 𝕰. 𝕾., welchem das Kartenspiel zugeeignet wird, und nach dessen Zeichnung schildert. (???) Bei genauerm Vergleich des Veronicablattes mit den Karten schwindet jedoch diese Ansicht.

die lieblichste Anmuth, jedoch bleibt eine Wiederholung in den Formen der Nasen in diesen und den andern weiblichen Köpfen, ebenso in den jüngern männlichen sichtbar. Es erscheinen jedoch oft viele der Köpfe beider Geschlechter aus der Natur entnommen, namentlich bei den ältern zeigen sich völlig portraitähnliche Darstellungen, denen wir in manchen Blättern begegnen.

Eine andere Merkwürdigkeit für den Charakter der Zeichnung dieses Meisters ist die Art der Verkürzung oder Perspektive in den Köpfen, die sich immer bei jeder Gelegenheit wiederholt und eigenthümliche Formen zeigt.

Bartsch ertheilt in dem Vorbericht über diesen Meister eine besondere und zum Theil sehr treffende Charakteristik, welche ungefähr so lautet: „Seine Köpfe sind im Verhältniss zu gross, er „macht lange und dünne Nasen, die Augen sehr klar und hell, „lange und sich ringelnde Haare; die Hände und Füsse sehr „lang u. s. w."

Bei Betrachtung der Köpfe in den Blättern dieses Meisters ist für den ersten Anblick jenes Urtheil sehr treffend, allein helle kleine Augen waren überhaupt ein Grundtypus in den Werken der ältesten Meister, selbst bei den Altitalienern, so wie auch bei den alten Byzantinischen Künstlern, und begegnen wir doch auch diesem Ausdruck selbst in ältern Indischen Malereien, wo das Auge, um eine Sanftmuth und Ruhe anzudeuten, immer sehr klein gehalten ist.

Hände und Füsse sind bei unserm Meister besonders dürftig und im Verhältniss lang; auch dieses findet man noch in den Arbeiten des Franz v. Bocholt, Israel van Meken, M. Schongauer. Glockendon u. A. jener Periode, selbst bis unmittelbar bei Alb. Dürer's Arbeiten. Die Zeichnung der Hände jenes alten Meisters 𝕰. 𝕾. spricht sich hauptsächlich in den zusammengelegten oder zum Gebet gefalteten Händen, in einer eigenthümlichen, jedenfalls der Natur abgelauschten Bewegung aus.

Für die ganze äussere Form oder Gestaltung der Figuren dieses Meisters zeigt sich ein besonderer Charakter, der durchaus nicht an Ungelenktheit oder Steifheit für die Zeichnung in jener Periode erinnert, sondern eine Neigung oder einen Sinn für Bewegung ausdrückt, welcher zugleich das Edle und Schöne aussprechen soll. Es bilden nämlich die weiblichen stehenden Figuren oder auch die bekleideten Engel immer eine halb concav und halb convex verbundene oder sogenannte Schlangenlinie, ungefähr in folgender Form S, wobei sich Jeder an Hogarth's vielseitig besprochene Schönheitslinie erinnern wird. Diese in gebogenen Stellungen stehenden Figuren haben den alten Deutschen Meistern lange als Princip des Schönen gegolten. Noch finden wir solche Nachahmungsspuren selbst bei Alb. Dürer und H. Holbein, so wie bei einigen andern Meistern im Anfang des

16ten Jahrhunderts. Vielleicht trug auch die damals etwas dicke Kleidung der Frauen um die Hüften Einiges dazu bei, in der Bewegung der Körper solche Linien hervorzubringen.

Die Kleidungen der Heiligen und Patriarchen schmückte der Meister E. S. in den Säumen und Kanten reich mit Verzierungen nach Art der damals üblichen brokatenen Stoffe zu kirchlichen Gewanden, worunter sich auch viele Ornamente mit Sternen befanden, wodurch verschiedene Schriftsteller die Veranlassung finden wollten, daraus das Monogramm S als auf Stern zu deuten. (???)

Besonders reich und dem Byzantinischen Geschmack sehr gleichend, zierte der Meister auf die genannte Art die Figuren von Christus und Gott Vater. Die in den verschiedenen heiligen Darstellungen vorkommenden Engel tragen sehr lange Gewänder oder Röcke u. s. w., die Cherubs sind vom halben Körper an bis an die Knöchel der Hände und Füsse befiedert.

Die Drapirungen oder Gewänder der Figuren sind in ihrem Faltenwurf von grosser Einfachheit und von schönem und edlem breiten Styl, ganz entfernt von dem geknickten oder zerknitterten Faltenwurf, der sich schon in M. Schongauer, mehr noch bis zur Manier in Albr. Dürer zeigt.

Eine besondere Liebe und Hinneigung für die Gräser und Pflanzenwelt scheint den alten Meister geleitet zu haben, viele seiner Compositionen, wo es sich thun und anbringen liess, damit auszuschmücken; auch sind diese Pflanzen und Kräuter mit einer besondern Zierlichkeit, Nettigkeit, sowie mit vielem Geschmack gezeichnet, wovon z. B. das hier unter No. 22 beschriebene Blatt das gültigste Zeugniss giebt.

Mangel an Kenntniss der Perspektive zeigt sich, wie bei der Mehrzahl jener alten Meister, auch bei diesem, etwas, wodurch gleichfalls die alte Periode der Kunst sich jederzeit beurkundet und ihren Charakter ausspricht.

Das Technische des Grabstichels unsers alten Meisters kündigt sich für jene frühere Epoche in einer ziemlichen Gewandtheit an, welche zwar von M. Schongauer's oder Albr. Dürer's Manier sehr abweichend ist, da diese Meister die Schattenpartien schon mehr durch krumme Strichlagen (Taillen), die sich oft nach den Formen der Körper dreheten, andeuteten, jener alte Meister aber Vieles meist mit gerade auslaufenden feinen Strichen, die sich durch feinere oder kürzere und spitze Punkte in's Licht verlieren, bearbeitete; eine Manier, welche dem Auge gerade nicht ungefällig erscheint, anderseits hierdurch einige Aehnlichkeit mit den Arbeiten der alten geschrottenen Manier zu erkennen ist. Im Verhältniss der eigenthümlichen Behandlung, wo die eng aneinandergelegten Striche einen Tuschton bilden, gleicht diese Art sehr den stumpfen Stricharbeiten des Niederländischen Meisters mit den Bandrollen

Betrachtet man die Werke des Meisters in vergleichender Weise in einer grossen Sammlung, so überzeugt man sich, dass seine Arbeiten sich in verschiedene Perioden theilen, von welchen (obgleich nur oberflächlich angenommen) sich drei zeigen würden. Nämlich die erste in der etwas rauhen Manier, die zweite in der mit feinerer und mehr vollendeter Behandlung, so wie die dritte, wo sich eine mehr rückgängige Bewegung wieder im Charakter der ersten Manier vermuthen liess.

Wahrscheinlich sind mehrere Sammler, die mit diesem Meister durch nur wenige seiner Blätter nicht ganz vertraut waren, dadurch in die Meinung gerathen, viele Arbeiten desselben, welche nicht unmittelbar mit dem Buchstaben und der Jahrzahl bezeichnet sind, andern Meistern oder andern gleichzeitigen Incunabeln zuzuschreiben. So hat Heineken das Blatt, welches Bartsch unter den anonymen Altdeutschen Meistern (P. Grav. Vol. X. p. 37. No. 70) aufführt und welches den Kaiser August mit der Tiburtinischen Sibylle darstellt, irrig als das erste Deutsche Blatt genannt. Bei Vergleich der Zeichnung, Anordnung, Ausdruck und in der technischen Vollendung zeigt sich durchaus die Annäherung an den Meister 𝔈. 𝔖. und man vergleiche nur die einzelnen Umrisse des Kopfes der Sibylle, so ist der Erweis noch viel ersichtlicher, dass dieses Blatt dem Meister 𝔈. 𝔖. näher steht als irgend einem andern.[1])

Mehrere der im P. Grav. von Bartsch Vol. X. unter den anonymen Altdeutschen Meistern angegebenen Spielkarten würden ebenfalls als Arbeiten des Meisters 𝔈. 𝔖. zu betrachten sein, da die darin enthaltenen Pflanzen und Blumen in der Zeichnung ganz denen, welche der Meister in den historischen Blättern darstellte, gleichkommen, allein bei näherer Untersuchung hinsichtlich der technischen Arbeit findet sich eine Art Härte des Grabstichels, welche in den übrigen Arbeiten des Künstlers nie so sichtbar ist.

Wären wirklich, nach der Meinung von Duchesne l'ainé in Paris,[2]) jene Spielkarten auch von unserm Meister 𝔈. 𝔖., so würden selbige entweder aus einer besondern Periode desselben herstammen oder, was vielleicht noch einleuchtender, sie wären gleichzeitige Nachahmungen und aus des Meisters Atelier hervorgegangen, welches Letzteres bestimmt anzunehmen. Ein näherer Beweis darüber würde sich in den Figuren jener Karten, der Könige, Damen und Buben finden, deren Zeichnungen schon theilweise einen andern fremdartigen Styl verrathen. Nur vielleicht in der Figur des As, wo die Jungfrau auf dem Einhorn dargestellt ist, findet sich mehr Aehnlichkeit in der Haltung des Kopfes mit dem Charakter unsers Meisters.

1) Auch Duchesne eignet dieses Blatt dem Meister 𝔈. 𝔖. zu.

2) In seinem Werke: Voyage d'un Iconophile.

Gleiches erscheint auch in denjenigen einzelnen Blättern jenes Kartenspiels, welche die durch Löwen, Bären, Hunde und Vögel dargestellten einzelnen Points der Zwei, Drei und weiter bis Zehn enthalten und welche Gegenstände jeder einzeln auf verschiedene Platten gestochen waren, um sie nach Belieben zu den verschiedenen Zahlen der Points im Druck zu verwenden, daher eine und dieselbe Figur von einer und derselben Platte wiederkehrend in dem kleinern oder grössern Numerus der Karten vorkommen. So z. B. der sitzende Löwe vielleicht ebenso in der Fünf oben und in der Zehn unten erscheint.

Noch darf im Allgemeinen bei der verwendeten Technik unsers Meisters auch der Abdruck seiner Blätter hier berührt werden, wobei sich darstellt, dass für die vielleicht einfachen Verhältnisse der Bauart der Druckerpresse jener Zeit der Druck ausserordentlich scharf und der schon mit einem Glanz versehene Abdruck sehr deutlich die Manipulation einer gut eingerichteten Druckpresse zeigt. In vielen Drucken ist die Farbe sehr kräftig und schwarz, jedoch besitzen einige dieser Blätter nicht die glänzende Schwärze, als wie sie in den Blättern des Martin Schongauer zu finden, was vielleicht in der stumpfen Arbeit des Grabstichels liegt. Das Papier der Abdrücke des Meisters E. S. ist ausserordentlich fest, übrigens von feiner Qualität; zu bedauern, dass man in den mehrentheils kleinen Blättern desselben kein Papierzeichen auffinden kann, obwohl man in einzelnen vielleicht grössern Blättern das bekannte und vielseitig verwendete Papierzeichen mit dem Ochsenkopf gefunden hat.

Nach der mitgetheilten Charakteristik über den Meister E. S. folgt hier die Beschreibung derjenigen seiner Blätter, welche sich unter denen in der Königlichen öffentlichen Kupferstichsammlung zu Dresden als solche befinden, deren Beschreibung in Bartsch P. Grav. und andern Orten fehlt und die hier mit einem eignen Numerus von 1 an bezeichnet sind. Zu Vervollständigung des Ganzen hat der Verfasser gesucht noch andere Blätter des Meisters, welche mittelst authentischer Quellen in verschiedenen Werken genannt sind, am Schlusse aufzuführen nnd überdies diese sowohl als auch die andern in der Reihenfolge der Gegenstände, wie solche Bartsch angenommen, eingeschaltet, wodurch sich nun ein völliger Ueberblick über die Werke des Meisters bildet.

Es ist zu hoffen, dass mittelst dieser Darstellung den Kunstfreunden es leicht werden wird, jenen alten Meister noch näher kennen zu lernen, so wie anderseits dadurch in dem vorhandenen Verzeichniss von Bartsch Ergänzungen sich bilden, endlich durch die ganze Zusammenstellung der Leistungen jenes merkwürdigen Künstlers dieselben in ihrem Werth noch erhöhet werden.

Wir enthalten uns hier zugleich aller weitern Berichte über

den Meister hinsichtlich seines zu entdeckenden Namens und über seine Schule, worüber schon Manches geschrieben ward,[1]) und gehen zur Beschreibung der dem verstorbenen Bartsch unbekannten Blätter über.

No. 1. Die Verkündigung an Maria.[2])

Unter einer auf zwei schlanken Säulen ruhenden Bogenhalle, im Innern eines gewölbten Zimmers kniet die heil. Jungfrau, mit der Rechten ein Gebetbuch haltend, die Linke in Demuth erhebend. Nächst ihr zur Rechten des Blattes ist halbknieend der verkündigende Engel, welcher mit beiden Händen eine Bandrolle hält. Zu den Füssen der heil. Jungfrau ist ein Gefäss mit Blumen und links ein Betaltar mit zwei Leuchtern, über welchen durch das offene Fenster der heil. Geist in der Gestalt einer Taube sich auf das Haupt der Maria niederlässt.

5 Zoll 4 Linien hoch, 3 Zoll 9 Linien breit.

No. 2. Derselbe Gegenstand, anders.

Die heil. Jungfrau kniet und hält in der Rechten ein Gebetbuch, ihr Haupt ist herabgesenkt. Neben ihr, rechts des Blattes, der Engel eine ausgebreitete Bandrolle haltend. Links unterhalb eines geöffneten Fensters, durch welches die Taube als Symbol des heil. Geistes erscheint, ist ein Betaltar und auf dem Fenster eine Blumenvase.

5 Z. 5 L. h., 4. Z. 1 L. br.

Die Mängel der Perspektive und selbst das Technische des Grabstichels, welches hier etwas roh erscheint, möchten dieses Blatt zu den frühern des Künstlers zählen lassen. Indess ist die Eigenthümlichkeit, dass der Charakter der Köpfe, besonders der des Engels, von sehr grosser Lieblichkeit ist, nicht zu verkennen. Anders ist übrigens in den Drapirungen ein äusserst scharfer Styl in zartern oder stärkern Linien sich aussprechend.

(Beide hier genannte Blätter No. 1 und 2 weichen von den von Bartsch No. 9 beschriebenen sehr ab.)

No. 3. Die Geburt Jesu.[3])

In der Mitte des Blattes sieht man die knieende und betende Maria bei dem vor ihr auf der Erde liegenden neugebornen Kinde. Hinter ihr nach links unter einem auf Baumstämmen ruhenden Dach ist Joseph, mit der Rechten ein Beil haltend und mit der

1) Neuerlich in dem kleinen Werk: Die Kupferstichsammlung des Königs Friedrich August II. von Sachsen u. s. w.

2) Dieses Blatt ist wahrscheinlich dasselbe, welches Duchesne aus dem Cabinet Douce beschreibt und was Heinecken unter No. 21 aufführt.

3) Bei Heinecken wahrscheinlich No. 35 gemeint.

Linken sich auf eine Krücke stützend. Zur Rechten neben dem Kind kniet die heil. Anna, deren Haupt auf orientalische Weise bedeckt ist. Ein kleiner Bretterzaun umschliesst die kleine natürliche Hütte, hinter welcher zwei Hirten. Die Ferne bildet sich mit einem Felsen zur Rechten, worauf ein Hirt mit einigen Schafen und links eine Stadt, worüber der Leitstern erscheint.

3 Z. 9 L. br., 1 Z. 9 L. h.

Für die Kleinheit des Blättchens, welches fast das Kleinste des Meisters, ist der Ausdruck der kleinen Figuren ausserordentlich zu nennen, übrigens möchte es auch der frühern Periode von ihm angehören.

Von diesem Blättchen ist eine alte vielleicht gleichzeitige Copie von der Gegenseite vorhanden, welche sich vom Original noch dadurch unterscheidet, dass oben und unten unterhalb der Linien um die Arbeit ein Engel in halber Figur mit einem aufgerollten Band dargestellt ist. Diese Copie ist 3 Z. 6 L. br., 2 Z. 9 L. h.

No. 4. Anbetung der Könige.

Maria sitzt rechts bei einem Stall und hält auf ihrem Schooss das Kind; ein vor demselben knieender König (welcher im Profil viel Aehnlichkeit mit Philipp dem Guten von Burgund hat) küsst die Hand des Kindes. Neben dieser Gruppe nach links sind die zwei andern Könige, wovon einer ein Trinkhorn nach alterthümlicher Art, der zweite ein Kästchen von runder Form hält. Das Haupt des Erstgenannten ist mit einem breiten Hut bedeckt. Rechts hinter Maria steht Joseph, welcher den Deckel einer geöffneten Truhe (Kasten) hält; in der Ferne sind auf einem Felsen zwei Schlösser. Der Leitstern erscheint über dem Stall.

3 Z. 5 L. h., 2 Z. 5 L. br.

No. 5. Derselbe Gegenstand, anders.

In der Mitte des Blattes ist Maria sitzend, sie hält mit beiden Händen auf ihrem Schooss das Kind Jesu; vor oder neben ihr knieen zu beiden Seiten zwei Könige, wovon der rechts mit entblösstem Haupt dem Heiland ein Myrrhengefäss überreicht, von welchem er den Deckel öffnet. Weiter zurück der Mohr (von besonderer Charakteristik), welcher in seiner Rechten ein grosses Trinkhorn hält. Links Joseph mit einem Kästchen bei dem Eingang eines Stalles, wo man die Thiere sieht. Blumen und Kräuter in reicher Gestalt zieren den Erdboden. Ueber der Gebirgsferne schwebt rechts der Engel, den Leitstern zeigend.

5 Z. 3 L. h., 3 Z. 7 L. br.

Höchst ausdrucksvoll ist der Kopf des Königs zur Linken, welcher die treuesten Naturzüge irgend eines Modells in sich trägt, und nach

längerer Beschauung findet man ebenfalls Züge aus der alten Burgundischen Herzogsfamilie.[1])

No. 6. Die Taufe Jesu.[2])

Christus steht in der Mitte des Blattes, er ist nackend und nur mit einem Gürtelgewand um die Hüften bekleidet, beide Hände sind zum Gebet erhoben und das Wasser des Jordans benetzt die Füsse bis über die Knöchel. Zur Linken des Blattes kniet am felsigen Ufer Johannes, in ein weites Gewand gekleidet und mit beiden Händen ein Wassergefäss erhebend, um das Haupt Christi zu begiessen. Rechts ein knieender Engel, welcher Christi Rock hält; über dem Heiland in der Mitte erscheint im Gewölk Gott Vater mit zum Segen erhobener Hand und in der Linken die Taube als Symbol des heil. Geistes haltend. Der Vordergrund ist reich mit Blumen geschmückt. Das Blatt misst innerhalb der Randlinien 4 Z. 11 L. Höhe, 3 Z. 5 L. in der Breite.

Charakter und fleissige Ausführung zeichnen dieses Blatt besonders aus, daher es unter die vorzüglichern des Meisters gerechnet werden darf.

Ottley in seinem Werk: Inquiry into the origin and early history of engraving, Vol. II. p. 599 nennt unter No. 14* ein ähnliches Blatt, welches jedoch grösser, auch in der Composition abweichender als das hier beschriebene Blatt und sich besonders dadurch auszeichnet, dass oben noch Sonne und Mond und eine Bandrolle ohne Inschrift befindlich ist.

Auch beschreibt Brulliot unser Blatt in seinem Dictionnaire des Monogrammes, 1820, pag. 806. No. 2.

Die heilige Passion Jesu.[3])

Die Passion Jesu, welche Bartsch im P. Gr. No. 15—26 angiebt, scheint in den Gegenständen der Darstellungen und in der Zahl der Folge nicht vollständig von ihm gekannt gewesen zu sein, da er nur 4 Blatt, nämlich No. 15, 19, 20 und 26 ausführlich beschreibt, die übrigen Blätter aber nur dem Titel oder der Folge der Passionsgeschichte nach nennet, während jedoch die Folge der bearbeiteten Blätter grösser als von zwölf Blatt sein muss, wie nachfolgend zu ersehen. Zur Vervollständigung der vergleichenden Uebersicht werden die im Bartsch aufgeführten Nummern der

---

1) Es klärt sich dabei immer mehr, dass der Meister E. S. unbedingt der ältern Burgundischen Schule angehört und Graf Laborde ihn nicht mit Unrecht in die Reihe der Künstler, welche am Burgundischen Hofe arbeiteten, aufnahm. Man sehe: Les Ducs de Bourgogne, sowie das, was darüber in dem Werkchen: Die Kupferstichsammlung des Königs von Sachsen, gesagt.

2) Heineken No. 45.

3) Heineken No. 48.

Blätter, die nur dem Titel nach genannt, aber nicht beschrieben, hier beigefügt.

No. 7. Die Gefangennehmung Jesu.
(B. No. 16.)

Die Hauptgruppe bildet die Mitte des Blattes, Judas küsst Jesum, neben welchem Petrus das Schwert zieht. Malchus liegt zu seinen Füssen und erhebt die Hand nach dem Kopf, sechs Kriegsknechte, wovon einer links eine Fahne hält, umgeben die Hauptgruppe.

No. 8. Die Geisselung.
(B. No. 18.)

In der Mitte eines gewölbten Gebäudes ist Christus an eine Säule gebunden, er senkt das Haupt nach links, indem er zugleich den linken Fuss auf den Säulenschaft stützet. Zwei Henker geisseln ihn, wovon der links mit einer Ruthe, der rechts mit der Geissel.

No. 9. Die Kreuztragung.
(B. No. 22.)

Christus, von einem Kriegsknecht geführt, trägt das Kreuz und ist von mehreren andern Soldaten, die mit Fahnen und Piken bewaffnet sind, umgeben, rechts Simon von Cyrene (mit einer Kappe um das Haupt), welcher Christo die Last erleichtern will. Der Zug geht nach links.

No. 10. Die Kreuzigung oder Kreuzanheftung.
(B. No. 23.)

Das Kreuz liegt auf der Erde, zwei Henker entkleiden Christum, links ein Soldat mit Fahne und spitzer Mütze. Maria hält Jesu einen Schurz um die Hüften, hinter ihr Johannes den tiefsten Schmerz ausdrückend. Die Thürme Jerusalems zeigen sich in der Ferne.

No. 11. Das Begräbniss Christi.
(B. No. 24.)

Joseph von Arimathia, Nicodemus und Maria legen den Leichnam Jesu in einen steinernen Sarg, hinter ihnen das Kreuz, bei welchem links Johannes und rechts die beiden heiligen Frauen stehen. Das Ganze bildet eine Gruppe von sieben Figuren.

Folgende Blätter, zu der genannten Passion gehörig, bilden die weitere Folge derselben und sind nicht im Bartsch beschrieben, wie denn auch nicht einmal der Titel des Gegenstandes dort genannt wird, woraus, wie schon gesagt, zu folgern, dass die ganze complete Folge noch grösser ist.

No. 12. Christus am Kreuz.

Das Kreuz mit dem Heiland, welcher sein Haupt nach links neigt, nimmt die Mitte des Blattes ein, zur Linken Maria mit erhobenen Händen und mit niedergebeugtem Haupt, rechts Johannes betend.

No. 13. Die Kreuzabnahme.

Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Jesu wird von einem Mann auf einer Leiter an einem Tuch gehalten. Joseph von Arimathia zur Linken breitet die Arme unter Jesu Leichnam, um denselben zu empfangen. Maria umfasst das Kreuz und Maria Magdalena knieet am Fuss desselben; rechts Johannes in voller Wehmuth die Linke vor sein Gesicht haltend.

No. 14. Christus erscheint der Maria als Gärtner.

Der Heiland hält in seiner Rechten die Siegesfahne und in der Linken ein Grabscheit, vor ihm links Maria auf den Knieen und mit erhobenen Händen. Im Hintergrund ein kleiner Zaun von einigen Bäumen umgeben.

Die Grösse der hier unter No. 6 bis No. 13 beschriebenen Blätter ist genau wie die von Bartsch angegebene der dort genannten Blätter, nämlich 3 Z. 8 bis 9 L. hoch und 2 Z. 9 L. breit.

Zu bemerken ist noch, dass alle Blätter dieser Passionsfolge, sowohl die vier von Bartsch gekannten als auch die hier beschriebenen, jenem Autor unbekannten, der frühesten Epoche des Meisters angehören, indem ihre technische Bearbeitung sich sehr hart zeigt, auch das Ungelenke und zuweilen Unförmliche der Gestalten in der Zeichnung sich gänzlich für die frühere Epoche ausspricht.

No. 15. Christus am Kreuz.[1])

Christus ist am Kreuz mit gesenktem Haupt dargestellt, am Fuss des Kreuzes rechts ist Johannes mit niedergesenktem Blick, in der Linken ein Buch vor sich haltend und die rechte Hand emporhebend. Maria mit aufwärts gerichtetem Blick und mit erhobenen Armen ist zur Linken des Kreuzes. Zu beiden Seiten des Christus sind zwei Engel mit Kelchen, um das Blut aus Christi Wunden aufzufassen; bei dem zur Linken bemerkt man unter dessen Gewand den befiederten Körper.[2]) Der Erdboden ist reich mit Pflanzen geziert.

8 Z. h., 5 Z. br. *(doch lässt sich das Maass nicht genau auf die Linie bestimmen, da der hier beschriebene Abdruck etwas beschnit-*

---

1) Heinecken No. 74.

2) Ein Charakter in der Darstellung der Engel, der sich ganz den alten Byzantinischen Malereien nähert und Orientalischen Ursprungs ist, von unserm Meister oft wiederholt ward, so wie überhaupt der ältern Kunstperiode angehört.

ten ist.) Das Blatt zeichnet sich durch die Grabstichelarbeit des Meisters abweichend von den andern Arbeiten aus, indem die Strichlagen an einigen Stellen weniger verschoben erscheinen.

No. 16. Derselbe Gegenstand, anders und in grösseren Figuren.[1])

Neben dem gekreuzigten Heiland ist rechts Johannes mit aufwärts gerichtetem Blick, die Linke legt er auf die Brust und mit der Rechten hält er ein offenes Buch. An seinem Gürtel bemerkt man ein angehängtes Schreibzeug, wie es sonst Sitte war dasselbe bei sich zu tragen. Links steht Maria mit gesenktem Haupt und mit sehr wehmüthigem Blick, die Hände zusammengelegt. Oben am Kreuz mit gothischen Buchstaben: i. n. r. i.

9 Z. 7 L. h., 7 Z. br.

Dieses Blatt gehört zu den schönsten Werken des Meisters aus dessen bester Zeit; der Ausdruck in den Köpfen der Maria und des Johannes ist von der höchsten Erhabenheit, wenn man das rein Individuelle des in der Einleitung erwähnten Charakters des Meisters in der Zeichnung sich hinwegdenkt.

No. 17. Das Pfingstfest.[2])

Maria in der Mitte sitzend, ist von den Aposteln (in einer gewölbten Kapelle) umgeben; zur Rechten wahrscheinlich Johannes mit auf der Brust übergelegten Händen. Zur andern Seite der Composition einer der Apostel die Hände zu Gott erhebend.[3])

3 Z. 6 L. hoch, 2 Z. 6 L. br.

No. 18. Die heil. Jungfrau auf dem Halbmond stehend.[4])

Die heil. Jungfrau mit weitem Gewand bekleidet steht mit dem linken Fuss auf dem Halbmond, in der Rechten hält sie ein Buch, worinnen sie mit der Linken blättert. Ihr Haupt ist mit einem einfachen Heiligenschein umgeben, aus welchem Strahlen bis auf den mit Blumen geschmückten Erdboden hervorgehen.

3 Z. 6 L. h., 2 Z. 4 L. br.

Dieses Blatt hat viele Aehnlichkeit mit dem von Bartsch unter No. 33 *beschriebenen Blatt.*[5])

---

1) Heineken No. 72.

2) Heineken No. 97.

3) Obgleich die Composition dieses Blattes sich mit andern derartigen oft wiederholt, so besitzt doch die hier genannte viele und grosse Aehnlichkeit mit einer Miniaturmalerei (von H. Hemling) eines alten Gebetbuches, im Besitze des Freiherrn von Speck-Sternburg in Leipzig.

4) Heineken No. 120.

5) Bartsch beschreibt unter No. 321 die heil. Jungfrau in der Mitte zweier Engel, im Diameter 5 Z. hoch und 3 Z. 6 L. breit.(?) Wahrscheinlich hatte B. ein oben und an den Seiten stark beschnittenes Exemplar vor sich. Oberhalb

No. 19. **Die heil. Jungfrau auf dem Throne sitzend.**[1])

Die heil. Jungfrau sitzt auf einem kostbar gezierten Thron, sie ist in einen reich brodirten langen Mantel gekleidet, welchen rechts ein knieender Engel hält. Das mit langem, herabwallendem Haar gezierte Haupt Maria's neigt sich nach rechts gegen das auf ihrem Schooss stehende und von ihr gehaltene Jesuskind, nach welchem sie mit der Rechten einen Scepter reicht, dessen Spitze oben mit einem Kreuz geziert ist. Das Kind trägt in der Linken den Globus. Links im Vordergrund ist ein Engel mit dem Gebetbuch, so wie an dem mit vier schlanken scharfen Pilastern und Säulen geschmückten Thron rechts und links zwei Engel in demuthvoller Andacht stehen. Zwei kleinere nackende Engel auf den beiden vordern Pilastern halten die oben am Thronhimmel befindlichen Vorhänge. Den Hintergrund des Throns schmücken reiche grosse Verzierungen von Blumen und über dem mit Strahlen umgebenen Haupt der Himmelskönigin ist eine Krone, zwischen welcher und dem Haupt eine Verzierung das Griechische ω bildet. Ganz oben schwebt das Symbol des heil. Geistes. Am obern Simms des Thrones ist das Monogramm des Meisters und die Jahreszahl wie folgt: E 1467 S.

Die Höhe des Blattes ist 5 Z. 6 L., die Breite 4 Z. 1 L.

Das Technische dieses merkwürdigen Hauptblattes ist in den Strichlagen weniger glatt, und man erinnert sich dabei mehr der Manier des Israel v. Meken; das Blatt selbst ist von Ottley S. 602 *aufgeführt.*

No. 20. **Die heil. Jungfrau mit dem Kinde und von einem Engel umgeben.**[2])

Sie ist in der Mitte des Blattes stehend dargestellt und mit einem weiten faltenreichen Gewand bekleidet, welches jedoch an der Brust scharf anliegt; von ihren Schultern reicht ein grosser Mantel herab, dessen Ende auf einem breiten Sessel von ganz eigner Form zu ihrer Rechten hinter ihr liegt. Mit ihrer Linken hält sie das Jesuskind, welches sie mit der Rechten unterstützt. Ihr nach rechts herabgesenktes Haupt ist, so wie das des Kindes, mit einem einfachen Heiligenschein umgeben, einige Strahlen gehen zur Seite hervor. Rechts steht ein Engel von hoher edler Gestalt, in ein weites Gewand gekleidet. mit der Rechten reicht er dem Kinde eine Blume von denen, die er in seinem Mantel hält. Aus dem Erdboden sprossen in reicher Zahl Blumen und Pflanzen.

7 Z. 7 L. hoch, 5 Z. 9 L. breit.

---

des Architekturbogens in diesem Blatt, sind die Winkel rechts und links mit Quadraturfugen ausgefüllt. Der Abdruck im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden misst in vollem Plattenrand 5 Z. 4 L. in der Höhe und 3 Z. 9 L. in der Breite.

1) Heineken S. 394 oder auch S. 397. 1.

2) Heineken No. 140.

Dieses Blatt könnte man die Krone unter den Blättern des Meisters nennen, die Anordnung der Figuren und der Charakter derselben ist äusserst erhaben, und mit der höchsten Anmuth zugleich die grösste Einfachheit verbunden. Man kann sagen, dass das Ganze an höhere Ideale erinnert.

Die Ausführung der Arbeit ist ebenfalls höchst einfach, besonders in den Drapirungen, übrigens herrscht in dem Ganzen eine eigene Klarheit im reinsten Licht von trefflicher Wirkung.[1])

Schon ein alter deutscher Goldschmidt gegen 1477 (??) *jedoch von minderm Talent als unser Meister, benutzte dieses Blatt, indem er die Maria mit dem Kind und dem Engel daraus entlehnte (jedoch von der Gegenseite), den Hintergrund von dem unter No.* 1 *hier geschilderten Blatt und die schlecht gezeichnete Figur eines vor Maria knieenden Bischofs, wahrscheinlich nach eigener Composition, hinzufügte. Dieses rohe, oft vorkommende Blatt, wovon die Platte in Augsburg aufgefunden und in irgend einer Verwahrung liegt, führt die Unterschrift:* wolfgang × aurifaber, *oben:* ludovicus × abbas ×× anno domini 14ΛΛ.... (B. Vol. X. p. 16. No. 13.)

No. 21. Die betende Maria.

Maria in halber Figur nach links gerichtet, mit herabgesenktem Blick und beide Hände zum Gebet erhoben, vor ihr liegt auf einem Kissen das Gebetbuch. Die Figur ist übrigens in einem von drei Arkaden geformten Gothischen Fenster befindlich, in welchem oben rechts und links ein leeres Wappenschild. Im Grunde neben dem von Strahlen umgebenen Haupt ist links der Buchstab E und rechts 146Λ.

Das Blatt 5 *Z.* 4 *L. hoch, mit* 3 *Linien breitem Plattenrand und* 4 *Z.* 4 *L. breit, ist von Heineken, Neueste Nachrichten etc. p.* 395 *genannt, ferner von Bartsch, P. Gr. Vol. VI. p.* 48 *unter den ihm unbekannten und nur nach vorigem Autor aufgeführten Blättern citirt, gehört übrigens der frühern Periode des Meisters an.*

No. 22. Die heil. Jungfrau umgeben von der heil. Margaretha, Katharina und von zwei Engeln.[2])

Die heil. Jungfrau sitzt auf einem Kissen auf einer von steinernem Geländer umgebenen thronartigen Erhöhung, welche im Hintergrund von einer Wand mit zwei halbrunden Fenstern ge-

---

1) Würden manche Kunstfreunde dieses kostbare Kupferblatt nicht dem Meister E. S. zueignen, so würde vielleicht die in dem Blatt höchst zarte Ausführung sie vielleicht dazu bestimmen; wird jedoch das Ganze in seinen einzelnen Theilen des Charakters vergleichend betrachtet, so tritt doch unbedingt hervor, dass der genannte Meister der Schöpfer des Werks ist und dasselbe seiner glänzendsten Periode angehört.

1) Heineken No. 153.

schlossen wird. Zwischen diesem äussern Geländer befindet sich eine Holzeinfassung, welche das überaus reich geschmückte, mit üppigen Blumen sprossende Gartenterrain theilt und worin rechts eine grosse Blumenvase aufgestellt ist. Das nach links andachtsvoll erhobene Haupt der Maria ist mit einer Krone, die von einem Nimbus oder Heiligenschein umgeben ist, geziert. Mit der linken Hand blättert sie in einem Buche, das sie mit der Rechten hält. Im Vordergrund knieet rechts die heil. Katharina, in der Linken eine Rose haltend, Schwert und Rad liegen zu ihren Füssen. Zur Gegenseite des Blattes die heil. Margaretha, mit ihrer Rechten ein Kreuz haltend und mit der Linken mittelst eines Bandes das überwundene, hier zwar kleine, Ungeheuer.

Der kleine Jesusknabe steht zwischen den beiden heiligen Frauen, mit der Rechten ein dünnes Rohr und mit der Linken einen Stab zwischen die Füsse haltend. Ein kleines Hündchen schmiegt sich an ihn an. Zu Maria's Seiten nächst dem Geländer sind zwei Engel, wovon der zur Linken die Harfe, der gegenüber die Zither spielt.

8 Z. 1 L. hoch, 6 Z. breit.

Auch dieses Blatt gehört zu den vorzüglichsten des Meisters, sowohl durch den Reichthum der Anordnung als auch durch die hohe und ungemein fleissige Vollendung.

No. 23. Die Himmelfahrt der Maria Magdalena.[1])

Die ganz ohne alle Bekleidung und nur durch ihre langen Haare am obern Körper bedeckte und gewöhnlich so gebildete Magdalena (unter dem Namen der Aegyptischen Magdalena) wird von sechs Engeln in den Himmel erhoben. Drei dieser Engel sind am ganzen Körper befiedert[2]) und nur zum Theil bekleidet. Unter der Hauptgruppe ist eine felsige Gegend. Im Vordergrund sind bei einigen Pflanzen zwei Papageien.

6 Z. 1 L. hoch, 4 Z. 8 L. breit.

Der Kopf der Heiligen ist von höchst lieblichem Ausdruck und die Körper sehr graziös gezeichnet, abgerechnet die etwas in dem gewöhnlichen Typus des Meisters gezeichneten Füsse.

No. 24. Die Apostel Thomas und Judas Thaddäus.[3])

Beide stehen in einer doppelten Halle oder Nische von Gothischer Bauart, Thomas links mit bärtigem Haupt, in der Rechten einen Spiess haltend und die Linke auf die Brust legend. Judas im Profil und ohne Bart hält in der Linken ein Winkelmaass und in der Rechten eine Tasche.

1) Heineken No. 157.

2) Man sehe darüber die Note bei No. 14.

3) Heineken No. 181, aber dort falsch benannt.

3 Z. 6 L. hoch, 2 Z. 5 L. breit.

Dieses Bartsch ebenfalls unbekannte Blättchen gehört zu den von ihm unter No. 71 und 72 beschriebenen und bildet jedenfalls eine Folge mit den andern.

No. 25. Der Apostel Philippus.[1])

Der Apostel trägt eine Kappe oder Mütze auf dem Haupt, um welche der Heiligenschein mit dem Namen, in der Rechten hält er ein Kreuz und in der Linken ein offenes Buch. Ein aufgerolltes Band, welches sich zu beiden Seiten der Figur herabschlängelt, führt mit Gothischen Buchstaben die Worte: **Inde venturus est judicare uius & mortuuos.**

3 Z. hoch, 2 Z. 3 L. breit.

No. 26. Der heil. Bartholomäus.[2])

Er ist nach links gehend und im Profil, in der Rechten hält er ein Messer und mit der Linken den Mantel. Das um die Figur befindliche Band enthält die Worte: **Credo in spiritum sanctum.**

2 Z. 11 L. hoch, 2 Z. 2 L. breit.

Wahrscheinlich gehören beide Blätter zu einer grössern Folge, auch haben beide Blätter einige Aehnlichkeit mit den von Bartsch beschriebenen unter No. 44 und 45.

Folgende kleine, von Bartsch nicht gekannte Blättchen[3]), jedes von ungefähr 2 Z. Höhe und 1 Z. 3 L. Breite, bilden die Umgebung oder Einfassung des von Bartsch (unter No. 83) beschriebenen Blattes: Der Heiland mit der Weltkugel auf einem Throne sitzend. Die eigentliche Gestalt des Blattes von 8 Z. 5 L. Höhe und 5 Z. einige Linien Breite, ist ungefähr folgende:

1	2	3	4
5			6
7			8
9	10	11	12

No. 27. Der heil. Petrus, er hält in der Linken ein offenes Buch, in der Rechten den Schlüssel.

1) Heineken, wahrscheinlich aus der dortigen Folge No. 169.

2) Ebendaher.

3) Diese kleinen Apostelfiguren erscheinen häufig einzeln und von dem mittlern Gegenstand getrennt, Abdrücke des ganzen Blattes kommen selten vor. Man lese auch darüber: Duchesne, Voyage d'un Iconophile, und Brulliot. In Heineken als Folge unter No. 173.

No. 28. Jacobus der Aeltere, in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen Pilgerstab haltend.

No. 29. Der heil. Andreas, er ist nach links gewendet und hält mit beiden Händen das Kreuz.

No. 30. Der heil. Philippus, in der Linken ein Kreuz, mit der Rechten ein Buch haltend.

No. 31. Der heil. Matthäus mit gesenktem Haupt, in der Linken ein Beil haltend.

No. 32. Der heil. Jacobus der Jüngere, sich auf eine Keule stützend.

No. 33. Der heil. Thomas, die rechte Hand nach links ausstreckend und in der Linken einen Spiess haltend.

No. 34. Der heil. Judas Thaddäus nach rechts gerichtet, er stützt sich mit beiden Händen auf das Winkelmaass.

No. 35. Der heil. Johannes, in der Rechten den Kelch und in der Linken ein Buch haltend.

No. 36. Der heil. Bartholomäus, in der Rechten ein Messer haltend.

No. 37. Der heil. Simon mit dem Kreuz.

No. 38. Judas mit einer Säge.

Jedes Blättchen ist 2 Z. hoch, 1 Z. 3 L. breit.

No. 39. Der heil. Johannes.[1])

Er steht auf einem getäfelten Fussboden, in der Linken hält er den Kelch, woraus die Schlange sich emporwindet, welche er mit der rechten Hand abzuwehren scheint. Ein gewundenes Band ist um das Haupt und um die Schultern der Heiligen, wahrscheinlich zu einer Inschrift bestimmt.

2 Z. 3 L. hoch, 1 Z. 6 L. breit.

Höchst wahrscheinlich gehört dieses Blättchen zu einer ganzen Folge der Apostel.

No. 40. Der Evangelist Johannes auf Pathmos.

Der Heilige, mit einem grossen Mantel umgeben, knieet im Vordergrund einer reichen, mit Bäumen und üppigen Kräutern geschmückten Landschaft, mit der Linken hält er ein Buch. Vor oder vielmehr neben ihm liegt das nach alter Sitte geformte Schreibzeug, daneben das Tintenfass. Der Adler als das den Heiligen begleitende Symbol sitzt nahe vor ihm auf einem Felsblock, an einem aus der Ferne sich nach vorn herschlängelnden Fluss. Rechts zwischen grossblättrigen Bäumen geht ein Löwe und ein springendes Ross hervor.[2]) Im Mittelgrund links auf einem Felsen eine

1) Heineken No. 176.

2) Dieses könnte auch auf das Einhorn hinsichtlich der Mystification auf die Reinheit der heil. Jungfrau deuten.

hohe Burg, neben welcher in den Lüften die Erscheinung der heil. Jungfrau mit dem Kinde; auf den Spitzen der Felsen sind Vögel verschiedener Art. In der Ferne zeigt sich ein breiter Fluss, durch welchen der heil. Christoph nach den mit Häusern besetzten Ufern geht. Oben in der Mitte des Blattes ist das Monogramm E S und die Jahrzahl 1ℒ∂Λ getheilt auf beiden Seiten desselben.

5 Z. 7 L. hoch, 4 Z. breit.

Dieses Blatt ist ebenfalls eins der vorzüglichsten des Meisters und ist von Heineken in seinen Neuen Nachrichten p. 395, *so wie von Bartsch Vol. VI. p.* 48 *bei den ihm unbekannten, aus ersterm Autor citirten Blättern ganz kurz aufgeführt.*

No. 41. Der heilige Sebastian.

In der Mitte des Blattes ist der von Pfeilen durchbohrte Heilige (stehend auf seinem reich gestickten Rock und mit einem Arm an einen Baum gebunden) dargestellt. Rechts ganz im Vordergrund ein Armbrustschütze im Begriff nach dem Heiligen einen Pfeil abzuschiessen. Zur Linken des Blattes, in einiger Entfernung vom erstern, ein zweiter Schütze, welcher die Armbrust mittelst einer Winde aufspannt. Oben am Rande links 1ℒ6Λ E, rechts neben dem Baum S.

5 Z. 8 L. hoch, 11 Z. breit.

Dieses Blatt gehört auch unter die vorzüglichern, der Kopf des Heiligen ist vom höchsten Ausdruck, so wie der den Pfeil abschiessende Soldat äusserst charaktervoll gezeichnet, obwohl er im Verhältniss zu dem Heiligen zu klein und, was beinahe komisch erscheint, demselben ganz nahe steht. Das Lugen des Auges bei diesem Schützen so wie der Moment des Abdrucks für den abgehenden Pfeil ist ausserordentlich wahr aufgefasst. Eine in technischer Hinsicht merkwürdige Erscheinung in diesem Blatte ist, dass die blumenartigen Verzierungen im Gewande des Heiligen von starkem Umriss und beinahe wie geäzt erscheinen, dahingegen die Schattenparthien nur durch feine Striche des Grabstichels angedeutet sind und diese einen grauen Ton bilden. Das schöne Blatt ist übrigens von Heineken p. 395, *bei Bartsch p.* 49 *ganz kurz unter den ihm unbekannten, nur vom erstern Autor genannten Blättern citirt.*

No. 42. Der Erzengel Michael.[1]

Der über den Satan triumphirende Erzengel Michael von sehr lieblichem Charakter des Antlitzes und mit langem Haar, ist ganz gewappnet, der Brustharnisch ist mit reichen Steinen geziert, übrigens ist die ganze Figur von einem weiten reichen Mantel umgeben, welcher auf der Brust mit einem grossen Schloss gehalten

1) Heineken No. 188, dort aber ohne Jahreszahl beschrieben.

wird. Mit der Rechten erhebt der jugendliche geflügelte Held das Schwert, in der Linken hält er die Siegesfahne; mit dem linken Fuss tritt er auf den überwundenen Satan, welcher auch gewappnet und von wunderbarer, höchst phantastischer doppelköpfiger Gestalt ist. Das Ungethüm sucht mit einer Kralle nach der Siegesfahne in die Höhe zu klimmen, während ein anderer Dämon links dasselbe bei des Siegers Fuss versucht. Oben in der Mitte des Blattes 1867, darunter ein Zeichen ∹.

6 Z. 6 L. hoch, 4 Z. 11 L. breit.

Brulliot hat dieses Blatt in seinem Dictionnaire p. 813 *mit der Jahrzahl* 1466 *angegeben, dieses ist aber durch die oben angedeutete Zahl von* 1467 *berichtigt, indem wahrscheinlich eine Irrung durch Brulliot's Correspondenten vorgegangen; möglich, dass das undeutlich unter der Jahrzahl angedeutete Zeichen die Veranlassung dazu gegeben.*

No. 43. Derselbe anders.[1])

Der Erzengel ist in ein weites Gewand gekleidet, eine Art Stola oder langes breites Band fällt über die Achseln nach den Hüften als Gürtel. Er schreitet über den überwundenen Dämon nach rechts und hält mit der Linken die Siegesfahne, indem er zugleich mit der Rechten das Schwert erhebt.

4 Z. 6 L. hoch, 3 Z. 3 Linien breit.

Dieses Blatt ist von sehr einfacher Arbeit, der Kopf von sehr lieblichem Ausdruck.

No. 44. Der heilige Georg.

In einer felsigen Landschaft, fast in der Mitte des Vordergrundes, ist der heil. Ritter im Begriff, dem schon überwundenen und von ihm kraftvoll niedergedrückten Ungeheuer sein Schwert in den Rachen zu stossen; die abgebrochene Lanze, wovon der untere Theil am Boden liegt, ragt aus dem Hals des Ungeheuers hervor. Das Pferd des Ritters steht nach links bei einigen Felsblöcken, rechts die vom Ungeheuer befreite Fürstin knieend und betend. In der Mitte des Hintergrundes eine auf einem Felsen erbaute Burg, wo man auf den Zinnen derselben den betenden Vater der Fürstin (König Siegur) und deren Mutter sieht. Unter den vielen Pflanzen im Vordergrunde liegen einige Knochen und Rippen verunglückter Geschöpfe.

5 Z. 6 L. breit und 4 Z. 3 L. hoch.

Auch dieses Blättchen gehört zu den schönsten und ausgeführtesten dieses Meisters, der Ausdruck in den Köpfen ist vorzüglich schön zu nennen.[2]) (Heineken Neue Nachrichten p. 333. N. 198.)

---

1) Heineken No. 189. Martin Schongauer's Michael (B. 58) hat manches Aehnliche mit der Kleidung unsers Heiligen.

2) In der Versteigerung der M. Sykes Cabinet zu London wurde ein Exemplar jenes Blattes mit 46 Liv. Sterl. 4 Schill. oder gegen 330 Thlr. bezahlt.

No. 45. Derselbe Gegenstand.

In einer durch hohen Horizont bezeichneten felsigen Gegend durchbohrt der Ritter den Rachen des schon durch einen Lanzenstich überwundenen Thieres; zugleich ist er bemüht, dasselbe mit dem linken Knie vollends niederzudrücken. Sein Pferd steht rechts neben Felsen, die befreite Fürstin ist links betend dargestellt.

5 Z. 6 L. hoch, 4 Z. 9 L. breit.

Die Zeichnung dieses Blattes dürfte beinahe einem noch ältern Meister angehören, auch ist in dem Kostüm der beiden Figuren etwas Phantastisches, was sich mehr dem Charakter aus dem Anfang des 15. *Jahrhunderts nähert und mehr dem Italienischen angehört. Der Ritter trägt einen kleinen Hut mit Federn, so wie die Fürstin, deren Hut noch mit einem langen Schleier geziert ist. Die Grabstichelarbeit zeigt etwas Rohes und Unbeholfenes. Dies könnte eine doppelte Vermuthung erzeugen, entweder dass das Werk in die ganz früheste Epoche des Meisters, oder mehr einer fremden gleichzeitigen Hand angehöre (welches Letztere sich gegen die Ansicht verschiedener Kunstfreunde wohl bestätigen dürfte).* [1])

No. 46. Die Marter der heil. Barbara. [2])

Die Heilige ist im Vordergrund nach rechts bei einem Thurm knieend dargestellt, unten an der Thür des Thurmes steht ein Kelch mit einer Hostie. Der Vater der Märtyrerin in orientalischer Kleidung hinter ihr erhebt mit der Rechten das Schwert; die Linke legt er auf ihr Haupt. Ueber dem Thurme schwebt ein Engel, welcher der Märtyrerin ein Schweisstuch überreicht.

5 Z. 2 L. hoch, 3 Z. 10 L. breit.

Das Blatt ist als vorzüglich zu nennen und von der schönsten, zartesten Vollendung, der Kopf der Heiligen nähert sich dem der Madonna No. 20. [3])

No. 47. Derselbe Gegenstand anders. [4])

Die junge Heilige mit sehr lieblichem Angesicht kniet in der Mitte des Bildes, nach rechts gewendet, hinter ihr der grausame Vater mit grossem Bart und in mehr deutscher als orientalischer Kleidung; er erhebt das Schwert und legt die Linke auf das Haupt der Heiligen. Links sind drei Männer als Zuschauer, wovon der im Hintergrund einen Stab in der Rechten hält und seine Blicke emporrichtet. Rechts neben der Jungfrau eine kleine Capelle, in

1) Der Charakter des Ganzen nähert sich sehr dem Styl der alten Paduanischen Schule.

2) Heineken No. 242.

3) Das unter No. 81 bei Bartsch beschriebene Blatt desselben Gegenstandes ist ziemlich von gleicher, jedoch veränderter Anordnung.

4) Heineken No. 239.

deren Hauptfenster ein Kelch mit einer Hostie steht. Oben schwebt ein Engel mit einem Schweisstuch der Heiligen entgegen; in der Ferne die hohen Thürme einer Stadt.

6 Z. 4 L. breit, 3 Z. 11 L. hoch.

So wie einige der genannten Blätter als vorzüglich geschildert worden, so gehört auch dieses zu den Schönsten und Besten des Meisters, zugleich auch merkwürdig durch die treffliche Haltung des Tons, welcher einem farbigen Gemälde gleicht.

No. 48. Die heilige Katharina.[1]

Die Heilige, etwas nach rechts gerichtet, tritt auf den niedergeworfenen Körper ihres Verfolgers, welcher in reicher Kleidung mit einer Krone und das Schwert in der Linken haltend zur Erde liegt. Sie ist in einen sehr weiten, grossen Mantel gekleidet, in der Rechten ein Buch und in der Linken das Schwert haltend. Ihr Haupt, dessen langes Haar an ihr herabwallt, ist mit einer Krone geschmückt. Das Rad liegt zu ihren Füssen neben dem Schild ihres Gegners.

5 Z. 10 L. hoch, 3 Z. 9 L. breit.

Dieses Blatt von sehr kräftiger, aber doch auch etwas rauher Arbeit gehört zu den frühern des Meisters.

No. 49. Christus zwischen den Passionswerkzeugen.[2]

Der Heiland mit der Dornenkrone und mit den Wundmalen steht in der Mitte des Blattes, rechts oben ein Engel, welcher die Säule und das Seil (bei der Kreuztragung und bei der Geisselung) hält, links ein zweiter Engel schwebend mit dem Kreuz. Rechts unten kniet ein dritter mit dem Spiess oder der Lanze und einen Stab mit dem Schwamm haltend; zur Linken hält ein Jüngling die Nägel, Geissel und Ruthe.

5 Z. 6 L. hoch, 4 Z. 2 L. breit.

Dem Technischen nach gehört dieses Blatt in die frühere Periode des Meisters, es ist von etwas rauher Arbeit. Bartsch beschreibt, ohne das hier beschriebene Original gekannt zu haben, ein kleines Blatt unter den anonymen Deutschen Meistern Vol. X. p. 38. *No.* 67. *Dasselbe ist eine verkleinerte Copie nach dem oben beschriebenen Blatt.*

No. 50. Patene oder Kussbild,
vielleicht der Boden eines Hostientellers.

Das Ganze stellt ein aus einem Hauptast entsprossenes verschlungenes Laubwerk vor, zwischen welchem sich von den Zweigen oder Aesten ein grösseres Mittelschild und acht kleinere Ne-

1) Heineken No. 239.

2) Bei Heineken vielleicht No. 61.

benschilder bilden. Neben diesen Schildern ranken Blumen und andere Verzierungen auf sinnreiche und wechselnde Art in die Höhe und durcheinander, worin hier und da kleine Vögel umherschwärmen. Das grössere Mittelschild enthält Johannes den Täufer in einer felsigen Landschaft sitzend, mit der Linken hält er ein Buch auf dem Schooss und die Rechte streckt er zeigend aus; neben ihm links das Lamm mit der Siegesfahne. In der Ferne das Meer und einige Gebirge.

An den Seiten dieses Mittelschildes sind in den vier kleinern Medaillons die vier Kirchenväter in kleinen Kapellen sitzend dargestellt. Oben links der heil. Gregorius, rechts der heil. Hieronymus, unten links der heil. Ambrosius, rechts der heil. Augustinus. Zwischen diesen sind in vier andern runden Schildern die Symbole der vier Evangelisten; oben in der Mitte der Adler des heil. Johannes, unten der Engel des heil. Matthäus. Rechts zur Seite der Löwe des heil. Marcus und links der Stier des heil. Lucas. Unter jedem dieser Medaillons ist der Name des Evangelisten mit gothischen Buchstaben.

An dem Betpult des heil. Hieronymus in dem obern rechten Schild sind die Zahlen 1466.[1]

Die Grösse des Blattes hält im Durchschnitt der Rundung 6 Z. 9 L. innerhalb der Arbeit, mit dem Plattenrand 7 Z. 2 L.

Dieses höchst merkwürdige Blatt ist unstreitig eins der schönsten, vorzüglichsten und gelungensten des Meisters, und da man es nur in einigen grossen Sammlungen auffinden kann, zugleich eins der allerseltensten.[2] *Heineken beschreibt es in seinen Nachrichten p.* 394 *und nach ihm nennt es Bartsch nur nach den von Heineken angeführten, aber von ihm nicht gekannten Blättern, P. Gr. Vol. X. p.* 47. *Israel van Meken vollendete nach diesem Blatt eine Copie in gleicher Grösse, welches Blatt B. unter No.* 142 *van Meken's Blättern beschreibt, doch aber, weil er das Original nicht kannte, auch nicht berichtet, dass dieses Blatt Copie nach dem Meister* E S *sei. Uebrigens beschreibt B. die Mittelfigur als die des Heilandes, welches aber die des Johannes ist.*[3]

---

1) Die wenigen und ihrer Seltenheit wegen als Unica zu nennenden Abdrücke tragen die reine Jahrzahl 1466, wie oben gesagt, doch ist dann eine Veränderung in der Jahrzahl erfolgt, indem noch die undeutliche Form einer 1 oder 7 an die 6 rechts zugefügt worden. Eine weitere sehr detaillirte Notiz über die Veränderung jener Jahrzahl ist in Ottley's Inquiry into History of engraving, Vol. II. S. 605. Ein solcher erster Druck vor der veränderten 1466 ist in der Privatsammlung des verstorbenen Königs Friedrich August II. von Sachsen und wurde für 450 Thlr. erkauft.

2) Man bezahlte schon gute Drucke dieses Blattes mit 200 Ducaten und darüber.

3) Von der Figur des Johannes im Mittelschild giebt es eine geringe Copie mit mehrern Abänderungen in der Landschaft. Bartsch führt dieses Blatt unter den Anonymen des XV. Jahrhunderts Vol. X. p. 23. No. 41 auf.

No. 51. Der Löwe des heil. Marcus.[1])

Ein geflügelter Löwe, im Profil nach links gewendet, entsteigt dem Meere und hält mit der rechten Klaue ein Buch, welches am Ufer aufliegt; eine kleine menschliche Figur ragt aus dem Meere hervor. In der Luft kämpft ein Falke mit einem Sperber, um welche Gruppe andere Vögel fliegen. An der Küste des Meeres sieht man einige Thürme. In der Mitte des Blattes über dem linken Flügel des Löwen ist der Buchstabe 𝕰.

3 Z. 5 L. hoch, 2 Z. 3 L. breit.

Dieses Blatt ist etwas rauh und hart bearbeitet, daher es von manchem Beschauer für eine Copie erklärt worden. Strutt erwähnt es in seinem Biographical Dictionnary Vol. I. P. 1. p. 370. Bartsch führt es (nach Heineken) im VI. B. d. P. Gr. p. 47 auf.

No. 52. Die Frau mit der Fahne und mit dem Wappenschild.

Eine junge Frau in langem Gewand, eine Art Schleier um das Haupt und mit sehr spitzen, grotesken Schuhen, welche wieder mit langen Ueberschuhen versehen sind, bekleidet, hält mit der Rechten eine Fahne, mit der Linken an einem Bande ein gebogenes Wappenschild, welches das alte Lothringische Wappen enthält, nämlich drei Querbalken, wovon der mittlere Theil mit verschobenen Quadraten (ungefähr wie das Triersche Wappen), die beiden andern Felder sind weiss.

4 Z. hoch, 2 Z. 5 L. breit.

No. 53. Der Ritter und die junge Frau.

Zur Linken des Blattes steht ein junger gewappneter Ritter mit entblösstem Haupt und mit langem Haar; er stützt sich auf seinen spitzen Schild, wo mit zwei lichten und zwei quadrirten, mit kleinen Punkten versehenen Feldern sich ein Wappen bildet, welches dem Lothringischen oder Selinsschen Wappen gleicht. Mit der Linken hält er das Kleid einer vor ihm stehenden Dame, welche ihm mit beiden Händen den Helm reicht. Zwei aufgerollte Bänder sind über den Häuptern der beiden Figuren.

4 Z. 7 L. hoch, 2 Z. 11 L. breit.

Der Künstler hat sich nächst der andern fleissigen Arbeit in diesem Blatt besonders bemüht, auf das Haupt der Dame den grössten Fleiss zu verwenden, da der Schleier, welcher gleichsam ein aus lauter Bändchen zusammengesetztes Netz bildet, unendlich zart ausgeführt ist.

No. 54. Der Mann mit dem Wappenschild.

Ein Mann in kurzem Oberkleid und mit spitzer Mütze, so

1) Heineken nennt dieses Blatt den Löwen der Apokalypse.

wie mit spitzen Schnabelschuhen geht nach rechts, ein rauher Hut hängt auf dem Rücken und von seiner Brust reicht ein langer Schwal herab.

Oben in der rechten Ecke des Blattes ist ein getheiltes Wappenschild, in dessen oberer Hälfte sechs getheilte oder zerschnittene Kugeln in pyramidalischer Form stehen, die untere Hälfte ist weiss.

3 Z. 8 L. hoch, 2 Z. 6 L. breit.

Dieses Blatt, welches vielleicht zu einer Spielkarte gehört, ist zwar in der Behandlung rauh, dürfte jedoch immer von unserm Meister bearbeitet sein und hat viel Aehnlichkeit mit dem in Bartsch unter den Anonymen beschriebenen Spielkarten.

No. 55. Die Frau mit dem leeren Wappenschild.

Eine junge Frau mit entblösstem Hals und hohem Haaraufputz, welcher sich durch zwei in die Höhe geschlungene Haarzöpfe auszeichnet, hält mit der Linken die sehr lange Schleppe ihres Kleides. Mit der Rechten hält sie einen Helm, dessen Decke sich hinter ihrem Rücken wegschlingt. Der obere Theil des Helms oder Kleinods besteht aus der Büste eines bärtigen Mannes mit gekrümmtem Turban. Ein grosses Schild von gebogenen, von zwei nach der Höhe getheilten Feldern, schwingt sich zur Hälfte an der Figur in die Höhe.

5 Z. 7 L. hoch, 4 Z. breit.

Auch in diesem Blatt ist die Arbeit etwas rauh und hart, einige Stellen könnten wohl von einer andern Hand übergangen sein; Anordnung und Charakter der Zeichnung gleicht in Vielem dem unter No. 92 von Bartsch beschriebenen Blättchen, nur dass letzteres von der Gegenseite und zarter gearbeitet ist.

No. 56. Der Gothische Buchstabe d. [1])

Ein auf einem wolfähnlichen Thiere knieender junger Mann, auf dessen Schulter ein Engel ruht, bildet den linken Schenkel des Buchstabens. Auf der rechten Seite oder dem Schenkel derselben ist Johannes der Täufer, welcher ein Lamm auf dem Buche trägt. Beide Hauptfiguren werden oben durch zwei Raubvögel zusammengehalten.

5 Z. 3 L. hoch, 4 Z. 2 L. breit.

No. 57. Der Buchstabe y (nach Heinecken m?).

Der linke Schenkel des Buchstabens bildet sich durch den heil. Georg, welcher den Drachen tödtet, die rechte Seite stellt die gerettete Königin dar, deren Krone ein Engel hält.

5 Z. 7 L. hoch, 3 Z. 8 L. breit.

---

1) Die nachfolgenden gothischen Buchstaben d, y, s, i sind bei Heinecken und Brulliot aufgeführt.

No. 58. Der Gothische Buchstabe s (nach Heineken p?).

Eine Maus auf dem Hintern eines Panthers sitzend, leckt einen Affen, welcher auf dem Schwanze desselben ruhet, unter ihm ein Löwe, welcher den Panther liebkost.

5 Z. 11 L. breit, 5 Z. hoch.

No. 59. Der Gothische Buchstabe i.

Ein Adler packt einen Wolf, an ihn schmiegt sich nach unten herab ein Hund, welcher einen Hasen hält.

4 Z. 11 L. hoch, 3 Z. 5 L. breit.

Genau lässt sich die Grösse dieses Blattes nicht bestimmen, da das beschriebene Exemplar auf allen Seiten beschnitten.

Folgende Blätter in der Königl. Kupferstich-Sammlung, welche Bartsch unter den Anonymen des XV. Jahrhunderts beschrieben, möchten unbedingt dem Meister E S zugerechnet, und wenn sie wirklich nicht von ihm sind, wenigstens unter diejenigen gebracht werden, die ihm ganz nahe stehen und als von ihm gearbeitet gelten könnten. Denn der Grund, warum der sehr tüchtige Kenner Bartsch mit seinem geübten Auge jene Blätter nicht wenigstens als einen Appendix zu den beschriebenen des Meisters E S genommen hat, bleibt unerklärbar, da das Bild über dem Meister in dem P. Gr. dadurch noch completer geworden wäre, selbst wenn auch manche der Arbeiten nicht factisch von ihm sein sollten.

Zuerst führen wir das Hauptblatt, von welchem schon im Ein gange gesprochen worden, an, gehen aber, um diese Kategorie überhaupt von der frühern nicht ganz zu trennen, in dem Numerus neben angedeuteten Buchstaben fort.

A. No. 60. Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle.

(B. Vol. X. p. 37. No. 70.)

Die Sibylle in langem Gewand und mit orientalischem Kopfputz steht von der Mitte aus nach links, mit ihrer Linken zeigt sie aufwärts rechts nach der Jungfrau Maria mit dem Kinde, welche in den Lüften erscheint. Auf dieser Seite der Kaiser; in reicher morgenländischer Kleidung und mit kostbarer Krone geschmückt, mit dem Scepter in der Linken, blickt er auf nach der Erscheinung. Zu den Füssen der Sibylle ein kleines Hündchen. Im Hintergrund eine reiche Landschaft mit einem Fluss, an welchem eine Stadt mit vielen Thürmen, links auf einem Berge erhebt sich eine Burg.

10 Z. hoch, 7 Z. 4 L. breit.

Friedrich v. Bartsch nimmt dieses Blatt als aus der Schule unsers Meisters stammend an.

B. No. 61. Die heil. Katharina.
(B. No. 62. Vol. X. p. 33.)

Sie ist nach links gerichtet und mit grossem faltenreichen Mantel bekleidet, ihr Haupt ist mit einem Turban und mit einer Krone geschmückt. Die Rechte erhebt sie und mit der Linken stützt sie sich auf das Schwert, nächst dessen Spitze das Rad liegt.

3 Z. 11 L. hoch, 2 Z. 8 L. breit.

Das Blättchen dürfte ebenfalls in die frühere Periode des Meisters gehören.

C. No. 62—67.

Folgende sechs Blatt, als nicht von Bartsch beschrieben, dürfen jedenfalls noch dem Meister E S zugeschrieben werden.

3 Z. 7 L. hoch, 2 Z. 7 L. breit.

Sechs Rundtheile auf jedem Blatt, wovon jedes 1 Z. 1 L. im Durchmesser hat und immer zwei neben einander sind.

No. 62.

a) Besuch der Maria.
b) Geburt Christi.
c) Anbetung der Könige.
d) Tod der Maria.
e) Krönung der Maria.
f) Beschneidung Christi.

No. 63.

a) Christus am Oelberg.
b) Christus wird verrathen.
c) Christus vor Pilatus.
d) Christus wird gegeisselt.
e) Die Dornenkrönung.
f) Christus mit dem Mantel bekleidet.

No. 64.

a) Christus das Kreuz tragend.
b) Christus am Kreuz.
c) Die Kreuzigung.
d) Die Kreuzabnahme.
e) Die Auferstehung.
f) Das Begräbniss Jesu.

No. 65.

a) Die Himmelfarth Jesu.
b) Christus von Engeln bedient.
c) Die Erlösung aus dem Fegfeuer.
d) Das jüngste Gericht.
e) Die Himmelfahrt der Maria.
f) Jesu Leichnam auf dem Schoosse Gott Vaters.

No. 66.

a) Der heil. Georg und Hieronymus.
b) Der heil. Bonifacius und Stephanus.
c) Der heil. Antonius und Christoph.
d) Der heil. Sebastian und Jacobus.
e) Johannes der Täufer und der heil. Ludwig.
f) Das Urtheil des Salomon, der links auf dem Throne.

No. 67. (Bei B. unter den Anonymen Vol. X. p. 16.)

a) Der heil. Petrus und Andreas.
b) Jacobus d. Aelt. und Johannes.

c) Jacobus der Jüng. und Philippus.
d) Der heil. Simon und Bartholomäus.
e) Der heil. Thomas und Matthias.
f) Judas und Thaddäus.

Von dem letztgenannten Blatt giebt es eine alte Copie von der Gegenseite in der Originalgrösse, doch ist sie ohne grosses Verdienst in der Arbeit, der das Geistreiche, was die kleinen Figuren im Original besitzen, durchaus mangelt.

Zu bemerken ist noch, dass diese Blätter eine entfernte Aehnlichkeit in der Anordnung mit den kleinen Blättern des Israel v. Meken (B. No. 150—157) besitzen.

D. No. 68. Ein König sitzend auf einem Throne.
(B. Vol. X. p. 60. No. 40.)

Dieses von B. ebenfalls unter die Anonymen gezählte Blatt gehört jedenfalls dem Meister C S zu und dürfte vielleicht einer Spielkarte anzureihen sein.

E. No. 69. Ornament mit zwei nackenden, ringenden Figuren.
(B. ibid. p. 61. No. 1.)

Auch dieses Blatt, nur die Folge vom 12. Blatt, dürfte dem Meister C S angehören, indem Zeichnung, Charakter und Ausdruck, so wie die technische Vollendung mehr als zu sehr dafür stimmen. [1])

In der schön gewählten Privat-Kupferstichsammlung des verewigten Königs Friedrich August II. von Sachsen befinden sich unter mehreren der von Bartsch und Ottley aufgeführten Blätter des Meisters C S folgende Blätter, von welchen keine weiteren Mittheilungen bis jetzt vorgekommen scheinen.

F. No. 70. Der Besuch der Maria bei Elisabeth.

Maria nach links, doch mehr in der Mitte des Blattes; sie trägt ein langes bordirtes Gewand und reicht ihre Hände der zur Rechten sich befindenden heil. Elisabeth, welche mit einem auf orientalische Art gewundenen Kopfputz geschmückt ist. Hinter der Letztern ist ein mit zwei Thürmen befestigtes Stadtthor, an welches mehrere stattliche Gebäude grenzen.

4 Z. 8 L. hoch, 2 Z. 11 L. breit.

Dieses Blättchen, zwar von etwas rauher Arbeit, dürfte der frühern Periode des Künstlers angehören, indess ist der Ausdruck in den kleinen Köpfen und die ganze Anordnung der Handlung sehr zu bewundern.

1) Man enthält sich des Urtheils über die andern Blätter der Folge, da diese nicht verglichen werden konnten, aber jedenfalls mit dem ersten Blatt übereinstimmend sind.

G. No. 71. Anbetung des Kindes Jesu.

Fast in der Mitte des Blattes, mehr nach rechts, kniet die heil. Jungfrau auf dem blumigen Erdboden, vor ihr liegt das nackte Kind, über welches der zur Linken knieende Joseph die Hände zur Andacht erhebt. Nach rechts im Mittelgrund der Stall, in dessen halbgeöffneter Thür der Ochse und Esel hervorblicken. Die Ferne zeigt einige Gebirge.

3 Z. 9 L. hoch, 3 Z. 8 L. breit.

Das Blättchen ist sehr nett gearbeitet und die Charactere in den kleinen Köpfen sind sehr zart gehalten, die Strichlagen hier und da etwas platt und das Ganze etwas gesucht.

H. No. 72. Der Heiland den Segen ertheilend.

Er ist in halber Figur ganz von vorn in einer Gothischen Arkade dargestellt, auf deren beiden Hauptpilastern zwei musicirende Engel sich befinden. Christus, dessen Haupt sich nach links neigt, trägt einen auf byzantinische Art reich geschmückten Mantel; die Rechte erhebt er zum Segnen und in der Linken hält er den Globus. Hinter ihm wird der lichte Grund von einem Teppich geschlossen, über welchen sich die etwas grossen Buchstaben 𝕮 𝕾 befinden.

5 Z. 8 L. hoch, 4 Z. 1 L. breit.

Die Zeichnung der Figur hat einen eigenthümlichen, rein der ältern Periode angehörenden Charakter, ebenso der Ausdruck der Gesichtszüge, welcher sich unmittelbar dem Byzantinischen anschliesst. Merkwürdig erscheint der Ausdruck der Milde, der sich in der Richtung des Hauptes dem Charakter von da Vinci nähert. Die Grabstichelarbeit ist durch feine aber unsichere Striche ausgeführt, was dem Blatt vollends die frühere Zeit des Meisters zueignet. Uebrigens gleicht dieses Blatt in Vielem dem von Bartsch unter No. 84 genannten, welches mit 1467 bezeichnet ist.

I. No. 73. Der Apostel St. Juda.

Er stehet nach links gerichtet in der Mitte des Blattes auf einem getäfelten Fussboden, mit der Linken hält er eine Säge und die Rechte streckt er vorwärts. Neben dem Haupt: 𝕾. 𝕵𝖚𝖉𝖆.

4 Z. 6 L. hoch, 2 Z. 6 L. breit.

Der Grösse nach scheint dieses Blättchen zu einer Folge, wie Bartsch unter No. 38—49 beschreibt, zu gehören, doch trifft dieses insoweit nicht, da die Figuren jener Folge mit Schriftrollen versehen sind und somit könnte das hier beschriebene Blatt einer noch unbekannten Folge angehören.

K. No. 74. Der Narr, welcher die junge Frau liebkost.

Eine junge nackende Frau von schlanker Gestalt, über deren linke Schulter ein leichtes bandartiges Gewand herabfällt, hält mit

der Rechten einen runden Spiegel. Zur Rechten ein Narr mit einer Mönchstonsur und einer Schellenkappe, welche über den kurzen faltenreichen Rock herabhängt, bezeigt seine Liebkosungen, während sein lüsternes Schalksgesicht sich in dem Spiegel, welcher ihm vorgehalten wird, darstellt. Das Erdreich ist mit vielen Blumen geziert und zur Linken ist auf einem Stein ein Papagei. Ueber der Gruppe ist ein breites aufgerolltes Band.

5 Z. 3 L. hoch, 4 Z. 2 L. breit.

Das Blatt ist in seinem Gegenstand höchst originell und von komischer Laune, zugleich sehr fleissig gearbeitet und der Ausdruck der Köpfe von grosser Naivität.

L. Noch sind folgende Blätter des Meisters als nicht bei Bartsch, aber sonst an verschiedenen Orten genannt, zu beschreiben. Bei Brulliot, Table générale des Monogrammes:.

a) Die Transfiguration Jesu, ohne Zeichen. 5 Z. 9 L. h., 4 Z. 2 L. breit.

b) Eine Heilige in einem Zimmer (?) E S. 1467. 5 Z. 9 L. hoch, 4 Z. 2 L. breit.

In Duchesne, Voyage d'un Iconophile, Paris 1834:

c) Eine heilige Jungfrau auf Wolken. (Aus v. Nagler's Cabinet, jetzt königl. Museum in Berlin.)

d) Ein Wappenschild, worin ein Mann dargestellt ist, welcher einen Burzelbaum macht. 5 Z. 1 L. hoch, 3 Z. 2 L. breit. (Im Londoner Cabinet.) [1])

e) Das Jesuskind in einer Blume, auf einer Bandrolle: een gootzelig jar. 5 Z. 2 L. hoch, 4 Z. 7 L. breit.

f) Eine Frau auf den Knieen mit einer Blume in der Hand. 2 Z. 5 L. hoch, 1 Z. 9 L. breit.

g) Ein König nach rechts gehend (aus einem Kartenspiel). 4 Z. hoch, 3 Z. 11 L. breit.

(Diese drei Blatt aus Douce's Cabinet.)

h) Das Christkind in einem geöffneten Herzen. Mit der Inschrift: wer ihū in seinen hertzen tru etc. etc., oben am Kreuz 1467. E S.

(Letztgenanntes Blatt in der Sammlung im Palais Stowe.)

Ottley führt in seinem Werk folgende nicht bei Bartsch gemeldete Blätter auf:

a) Die Geburt Jesu, wo Joseph mit einer Laterne. Ottley 13.* 8 Z. 1 L. hoch, 3 Z. 1 L. breit.

b) Die heil. Jungfrau mit dem Kind in einem Zimmer, bezeichnet 1467. O. 31.* 7 Z. 3 L. hoch, 5 Z. breit.

c) Madonne mit dem Kind und zwei heilige Frauen.

---

1) Dieses Blatt ist dem Isr. v. Meken zuzuschreiben.

O. 34.* NB. Dieses ist das von uns unter No. 22 unsers Verzeichnisses aufgeführte.

d) Der heil. Georg. O. 78.* Ist No. 44 unsers Verzeichnisses.

e) Marter der heil. Barbara. O. 81.* Ist No. 47 unsers Verzeichnisses.

f) Die heil. Barbara stehend. O. 81.** Oben im Blatt ist die Inschrift: sant barbara und das Jahr 1465 (dieses ist wahrscheinlich ein Irrthum). Das Blatt ist 6 Z. 3 L. hoch, 4 Z. 1 L. breit.

g) Madonna mit dem Leichnam Jesu unterm Kreuz sitzend; im Hintergrund Jerusalem. O. 86.* 6 Z. 7 L. hoch, 4 Z. 3 L. breit.

h) Wappenschild mit der Passionsscene Christus mit dem Kreuz auf der Schulter, und den Worten ecce homo. O. 89.* 3 Z. 6 L. hoch, 2 Z. 5 L. breit.

Der Ritter Fr. v. Bartsch beschreibt in seinem Werk über die Kaiserl. Königl. Kupferstichsammlung in Wien nächst mehrern anderwärts aufgeführten Blättern des Meisters E S:

a) Der Apostel Thomas nach rechts gehend, im Grund ein aufgerolltes Band. 2 Z. 3 L. hoch, 1 Z. 6 L. breit.

b) Der Evangelist Johannes auf Pathmos. 7 Z. 8 L. hoch, 5 Z. 3 L. breit.

Dieses Blatt, welches in der Anordnung manches Uebereinstimmende mit dem von uns unter No. 40 *beschriebenen Blatt hat, ist durchaus anders und auch ohne Monogramm.*

c) Der heil. Georg den Drachen tödtend.

Dieses Blatt ist das von uns unter No. 44 *beschriebene. Es ist nur hinsichtlich der vom Ritter v. B. sehr genau gegebenen Beschreibung zu bemerken, dass der Heilige nicht mit dem rechten, sondern mit dem linken Knie auf den Rücken des Ungeheuers drückt.*

Ueberblick

der vom Meister E. S. gearbeiteten Blätter, wie sie sowohl bei Bartsch, Ottley als auch in andern Werken vorkommen, mit Andeutung der Nummern aus den angezogenen Werken.

No. 1. Adam und Eva unterm Lebensbaum. B. 1.
2. Simson im Schoosse der Delila. B. 2.
3. Derselbe Gegenstand grösser. B. 3.
4. Simson kämpft mit dem Löwen (nicht David, wie B. sagt). B. 4.
5. Derselbe Gegenstand grösser, rechts eine Frau mit übergelegten Armen. B. 5.
6. Derselbe noch anders und grösser, links ein Affe. B. 6.

No. 7. Das Urtheil des Salomon, Hauptblatt. B. 7.
8. Salomon's Abgötterei. B. 8. Falsch beschrieben, da es den Kaiser August und die Sibylle darstellt.
9. Verkündigung an Maria. B. 9.
10. Derselbe Gegenstand anders. Nicht bei B. Frenzel No. 1.
11. Derselbe Gegenstand noch anders. Desgl. Frenzel 2.
12. Besuch Maria's bei Elisabeth. B. 10.
13. Derselbe Gegenstand noch anders. Nicht bei B. Frenzel 10. Privatsammlung des Königs von Sachsen.
14. Die Geburt Jesu. B. 11.
15. Derselbe Gegenstand anders. B. 12.
16. Derselbe Gegenstand noch anders. B. 13.
17. Derselbe Gegenstand noch anders. Nicht bei B. Ottley 13. *
18. Derselbe Gegenstand, klein. Nicht bei B. Frenzel 3.
19. Derselbe Gegenstand, klein in die Höhe. Nicht bei B. Frenzel 71. Privatsammlung des Königs von Sachsen.
20. Die Anbetung der Könige. B. 14.
21. Dieselbe, andere Composition. Fehlt B. Frenzel 4.
22. Dieselbe, anders. Fehlt B. Frenzel 5.
23. Die Taufe Jesu. Fehlt B. Ottley 14.*
24. Dieselbe, anders. Fehlt B. Frenzel 6.
25—36. Die Passion Jesu. B. 15—26.
37—39. 3 Blätter dazu. Nicht bei B. Frenzel 12—14.
40. Christus am Kreuz. Fehlt B. Frenzel 15.
41. Derselbe anders. Desgl. fehlend. Frenzel 16.
42. Die Kreuzigung. Desgl. fehlend. Von Duchesne aufgeführt.
43. Das Pfingstfest. B. 27.
44. Derselbe Gegenstand, kleiner. Fehlt B. Frenzel 17.
45. Die Transfiguration. Fehlt B. Von Duchesne aufgeführt. Frenzel unter L.

Madonnen.

46. Die sitzende Jungfrau, das Kind an der Brust. B. 28.
47. Nach rechts stehende heil. Jungfrau mit Buch, bez. E. S. B. 29.
48. Wiederholung dieses Blattes von der Gegenseite, E. S. bezeichnet. B. 30.
49. Heilige Jungfrau, dem Kinde eine Blume reichend. B. 31.
50. Madonna in einem Zimmer stehend, 1467. Fehlt B. Ottley 31. *
51. Madonna mit dem Kind und zwei Engel. B. 32.
52. Madonna ein Buch haltend und auf dem Halbmond. B. 33.
53. Madonna ein Buch haltend, anders. Fehlt B. Frenzel 18.
54. Madonna auf einem Throne und zwei Engel. B. 34.
55. Madonna auf einem Throne, oben 1467. Fehlt B. Frenzel 19.

No. 56. Madonna mit dem Kind und ein Engel. Hauptblatt. Fehlt B. und Ottley. Frenzel 20.
57. Betende Maria. Halbfigur. 1467. Fehlt B. Frenzel 21.
58. Madonna, mit der heil. Barbara und einer Heiligen mit dem Weihkessel. Fehlt B. Ottley 34.* In der Privatsammlung des Königs von Sachsen.
59. Madonna mit der heil. Katharina und Margaretha. Fehlt B. und Ottley. Frenzel 22.
60. Madonna von Einsiedeln, mit ℭ 1466. B. 35.
61. Dieselbe anders, etwas kleiner. 1466. B. 36.
62. Heilige Jungfrau auf Wolken. Nach Duchesne. Fehlt B.
63. Die heil. Dreieinigkeit. B. 37.
64. Das Jesuskind in einer Blume (?). Nach Duchesne. Fehlt B.
65. Das Christuskind in einem geöffneten Herzen (?). Nach Duchesne. Fehlt B.

Apostel, Heilige und andere heil. Gegenstände.

66—77. Folge der zwölf Apostel. B. 38—49.
78—89. Desgleichen die zwölf Apostel, kleiner. B. 50—62.
90—101. Dieselben kleiner, als Umgebung des Blattes der Heiland. B. 83.
102—105. Folge, die vier Evangelisten sitzend. B. 63—66.
106—109. Dieselben rund. B. 67—70.
110. St. Philippus und Jacobus minor. B. 71.
111. Jacobus major und Johannes der Evangelist. B. 72.
112. St. Thomas und Thaddäus, wahrscheinlich zu 71 und 72 gehörend. Fehlt B. Frenzel 24.
113. 114. St. Philippus und Bartholomäus (beide gleichend B. 44. 45.) Frenzel 25. 26.
115. Der Apostel Thomas nach links. Fehlt dem ältern B. Jünger. B.
115a. Der Apostel Juda. Fehlt B. Privatsammlung des Königs von Sachsen. Frenzel 73.
116. der heil. Petrus sitzend. B. 73.
117. Johannes der Evangelist, stehend. Fehlt B. Frenzel 39.
118. St. Johannes auf Pathmos. 1467. Fehlt B. Frenzel 40.
119. Derselbe anders, ohne Monogramm. Fehlt d. ält. B. Jünger. B.
120. Johannes der Täufer, stehend. B. 74.
121. Marter des heil. Sebastian, in die Höhe. B. 75.
122. Derselbe, grösser und in die Breite. B. 76.
123. Derselbe, etwas kleiner. B. 77.
124. Derselbe, anders und in die Höhe, mit 1467. Fehlt B. Ottley 77.* Frenzel 41.
125. Der Erzengel Michael. 1467. Fehlt B. und Ottley. Frenzel 42.

No. 126. Derselbe, anders und klein. Fehlt B. u. Ottley. Frenzel 43.
127. Der heil. Georg. B. 78.
128. Derselbe anders, in die Höhe. Fehlt B. Ottley 78.*
129. Derselbe, in die Breite. Fehlt d. ält. B. Frenzel 44.
130. Derselbe noch anders, in 4to. dito. Frenzel 45.
131. Der heil. Franciscus von Assisi. B. 79.
132. Ein heil. Bischof. B. 80.

---

133. Himmelfahrt der Maria Magdalena. Fehlt B. Frenzel 23.
134. Hinrichtung der heil. Barbara. B. 81.
135. Dieselbe anders. Fehlt B. Frenzel 46.
136. Dieselbe Darstellung anders. Fehlt B. Ottley 81.* Brulliot. Frenzel 47.
137. Dieselbe, oben Sankta Barbara. 1465 (?? wohl 1467). Fehlt B. Ottley 81.** Heineken.
138. Die heil. Veronica. B. 82.
139. Die heil. Katharina, stehend. Fehlt B. Frenzel 48.
140. Der Heiland auf dem Throne. B. 83. Mittelbild der unter No. 90 angegebenen kleinen Apostelfiguren.
141. Der Heiland segnend, Halbfigur, bez. 1467. B. 84.
142. Derselbe anders, auch mit E. S. bezeichnet. Frenzel, Privatsammlung des Königs von Sachsen, 72.
143. Maria, das Christkind im Bade. B. 85.
144. Das Schweisstuch. B. 86.
145. Der Leichnam Jesu und Maria am Fusse des Kreuzes. Ottley 86.*
146. Krönung der Maria, rund. B. 87.
147. Wappen mit den Passionsinstrumenten. B. 88.
148. Dasselbe anders. B. 89.
149. Passionswappen, Christus trägt das Kreuz, und die Worte ecce homo. Fehlt B. Ottley 89.*
150. Christus zwischen vier Engeln mit den Passionsinstrumenten. Fehlt B. und Ottley. Frenzel 49.
151. Die grosse Patene. 1466. Fehlt B. Frenzel 50.
152. Der Löwe des heil. Marcus. Fehlt B. Frenzel 51.

Profane Gegenstände.

153. Das Bouquet. B. 90.
154. Der Krieger und die Frau mit der Standarte. B. 91.
155. Die Frau das Wappenschild haltend. B. 92.
156. Aehnlicher Gegenstand, anders. Fehlt B. Frenzel 52.
157. Der Ritter und die Frau mit dem Wappenschild. Fast wie No. 154. Fehlt B. Frenzel 53.
158. Mann mit dem Wappenschild. Fehlt B. Frenzel 54.
159. Frau mit leerem Wappenschild. Fehlt B. Frenzel 55.

No. 160. Wappen, wo ein Mann einen Burzelbaum schlägt. Nach Duchesne. Fehlt B.
161. Eine Frau auf den Knieen. Nach Duchesne. Fehlt B.
162. Ein König nach rechts gehend. Nach Duchesne. Fehlt B.
163. Der Narr, welcher die junge Frau liebkost. Fehlt B., O. u. w. Frenzel, Privatsammlung des Königs von Sachsen, 74.

164—186. 23 figurirte Gothische Buchstaben; hiervon hat Bartsch 16 beschrieben unter dem Meister und 7 sind unter den Artikeln aus Heineken aufgeführt; zu diesen und andern nicht bekannten, gehören die hier bei Frenzel unter No. 56, 57, 58 und 59 angedeuteten, worüber auch Brulliot und Ottley Einiges mittheilen.
187. Ornament mit Blattwerk. B. 110.
188. Dergl. mit wildem Mann. B. 111.
189. Dergleichen Ornament ohne Figur. B. 112.
190. Anderes dergleichen mit C bezeichnet. B. 113.

Noch werden folgende bei der Beschreibung der nicht gekannten Blätter aufgeführte Arbeiten als dem Meister zugeeignet, hier in der Nummerzahl ihren Platz finden, als:

No. 191. Der Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle. Frenzel 60.
192. Die heil. Katharina. Frenzel 61.
193. 1 Blatt mit Heiligen in Rundungen
194. 1 dergleichen
195. 1 dergleichen
196. 1 dergleichen
197. 1 dergleichen
198. 1 dergleichen
(193–198:) No. 62—67 in der Beschreibung.
199. Ein König auf einem Throne sitzend. Frenzel 68.
200. Ornament mit zwei ringenden Figuren. Frenzel 69.

Mehrere dieser Blätter von No. 191—200 unter den Anonymen bei Bartsch Vol. X.

Jacob Kerver,

Zeichner, Formschneider und Buchdrucker.

Von **Wiechmann-Kadow.**

Jacob Kerver gehört zu der grossen Reihe von Künstlern des 16. Jahrhunderts, deren nähere Lebensverhältnisse sowohl, als

auch ihre Werke nur wenig bekannt sind. Dennoch ist die Zahl der letzteren bei dem in Rede stehenden Meister bedeutend zu nennen, so dass, wenn er auch nicht auf den höchsten Rang Anspruch machen darf, schon diese, in Verein mit der ihm eigenen charakteristischen Originalität seiner Darstellungsweise, eine nähere Besprechung und Zusammenstellung wünschenswerth machen, zumal, da die bisherigen Verzeichnisse nur spärlich ausgefallen sind.

Dass Kerver ein jüngerer Sohn des durch seine Heures rühmlich bekannten deutschen Buchdruckers Thielmann Kerver zu Paris sei, wird allgemein angenommen. Zuverlässig ist jedoch, dass er sich auf längere Zeit nach seinem eigentlichen Vaterlande Deutschland begab und dort im Elsass gelebt hat; auch beurkunden seine Arbeiten aus dieser Periode deutlich den Einfluss der oberrheinischen und vorzüglich der Baseler Schule des Hans Holbein. Auch in Frankfurt a. M. mag er sich zeitweilig aufgehalten haben, und so den dortigen Officinen als Formschneider bekannt geworden sein. Ebenso ist es Thatsache, dass Kerver in späteren Jahren, etwa um 1540, nach Paris zurückkehrte, und dort die Presse und das Geschäft seines Vaters, anfangs in Verbindung mit seinem älteren Bruder Jean, übernahm. Als Buchdrucker führt ihn von den deutschen Schriftstellern Grässe (Lehrbuch d. Literärgesch. B. 3. Abth. 1. S. 233) unter 1535 auf. Für Kerver's künstlerische Thätigkeit wird mehrfach die Zeit von 1510 bis 1560 angenommen und erwähnt Nagler (Künstlerlex. B. 6. S. 561) von ersterem Jahre eine, im Cabinet Paignon-Dijonval p. 51 beschriebene, in Bister lavirte Federzeichnung, welche das Innere eines Tempels mit den vier Evangelisten darstellt (H. 14 Z., Br. 10 Z.); auch finden sich auf verschiedenen Holzschnitten die Jahreszahlen 1537, 1540 und 1546. — Aus der Darstellung der Begebenheit mit der Päpstin Johanna lässt sich, bei Erwägung der damaligen Zeitverhältnisse, wohl auf des Künstlers protestantischen Glauben schliessen.

Zur Bezeichnung seiner Werke bediente Kerver sich der Buchstaben I und K, welche theils unverbunden (*IK*), theils verbunden sind, so dass entweder der senkrechte Hauptbalken des K nach unten verlängert als I dient (K), oder indem das I durch einen geschwungenen Zug an das K gehalten wird (IK). (Brulliot I. 2370. 2566. 2567. II. 1552.) Heller (Gesch. d. Holzschndkst. S. 137 und Zusätze zu Bartsch S. 84) hat unsers Meisters Monogramm dem Stadtschreiber und Schriftsteller Jacob Köbel zu Oppenheim beigelegt, jedoch machen schon Brulliot und Nagler auf die Unrichtigkeit dieser Annahme aufmerksam, indem Köbel in der Vorrede zu seinem Werke: Wappen des heil. römisch. Reichs Teutscher Nation, Frankfurt a. M. 1545, sagt, dass er die Stöcke zum Schneiden weit habe fortschicken müssen (Kerver war schon in Paris), und haben mehrere Blätter ein Messer-

chen neben dem Zeichen, so dass dieses nur auf den Formschneider gedeutet werden darf. Auch Christ, Gori, Zani und neuerdings Nagler erklären sich für Kerver; endlich wird noch ein guter Beweis in seiner französischen Ausgabe von Colonna's Hypnerotomachia gefunden, in welchem das Zeichen *IK* mehrmals vorkommt.

Wir gehen jetzt zur Aufführung von Kerver's Werken über, von welchen, ausser der oben erwähnten Federzeichnung, nur Holzschnitte bekannt sind.

In Büchern.

1. Joannis Boccatii de Certaldo insigne opus de claris mulieribus —. —. Bernae, Math. Apiarius, 1539. fol.

Enthält funfzehn Holzschnitte, von denen zwei doppelt vorkommen und mehrere die Buchstaben I K haben. Br. 5 Z. 4 L., H. 2 Z. 10 L. — Diese Folge gehört unstreitig zu den besten Arbeiten unsers Meisters und trägt das Gepräge der Holbein'schen Schule. Es sind:

a) Der Sündenfall mit der Jahreszahl 1537.
b) Das Ende der Semiramis.
c) Europa mit den Stieren des Agenor. Merkur erscheint in der Tracht eines Edelmanns des 16. Jahrhunderts, wie überhaupt das Costüm dieser Zeit beibehalten ist.
d) Thisbe findet den getödteten Pyramus.
e) Arachne wird in eine Spinne verwandelt. (Doppelt.)
f) Ceres lehrt den Ackerbau.
g) Erythräa. Eine halb antik gekleidete Frau zeigt einem knienden Könige eine Muttergottes in dem geöffneten Himmel. Neben dem Könige der deutsche Adler.
h) Die Sibylle verbrennt ihre Bücher.
i) Der Tod der Lucrezia.
k) Thamyris mit dem Haupte des Cyrus. (Doppelt.)
l) Chloelia rettet sich mit den römischen Jungfrauen durch die Tiber.
m) Die cymbrischen Weiber tödten ihre Kinder.
n) Das Ereigniss mit der Päpstin Johanna.

2. Schimpff und Ernst durch alle Welthändel (von Joh. Pauli). Bern, M. Apiarius, 1542. fol. (Weigel No. 18395. Lappenberg, Murner's Ulenspiegel, 1854, S. 373 u. ff.)

In dieser Berner Ausgabe des so beliebt gewesenen Volksbuches, so wie in der frühern von 1540 kommen Holzschnitte aus der Folge No. 1 vor, als der Sündenfall und die Päpstin Johanna. Ausserdem findet sich darin noch ein anderes Blatt in kl. 8, das Urtheil Salomonis in Holbein's Manier.

3. Wappen des heiligen römisch. Reichs Teutscher Nation — — durch Jacob Köbel. Frankfurt a. M., Cyriacus Jacobus zum Bart, 1545 und ebendas. 1579. Fol. (Bartsch No. 1.)

Dieses Buch enthält 144 blattgrosse Holzschnitte, welche deutsche Soldaten und Fahnen in verschiedener Tracht vorstellen. Auf den Fahnen befinden sich die Wappen deutscher Herren. Die Buchstaben I K sind auf jedem Blatte. — Dass diese Formschnitte von den übrigen Originalarbeiten verschieden sind, kann nicht auffallen, da der Künstler hier nur die Zeichnungen eines Andern ausführte.

4. Chronik oder kurtz Geschichtbuch aller Ertzbischouen zu Mayntz — — durch den fürtrefflich gelerten Caspar Beuschen, durch den wolgelerten Johan Herolden u. s. w. verteutscht. Frankfurt a. M., Cyriac. Jacobus, 1551. Fol.

Hat auf der Rückseite des Titelblattes einen Holzschnitt, einen Soldaten mit einer Fahne, worauf das Wappen der Bischöfe von Mainz, darstellend. Aus der Folge No. 3.

5. In Dioscoridis Historiam Herbarum certissima adaptatio, cum earundem Iconum, Nomenclaturis Graecis, Latinis et Germanicis etc. Argentorat. (W. Rihel.) 1545. fol. (Brulliot II. 1552.)

Auf der Rückseite des Titelblattes ein blattgrosser Holzschnitt, einen aufrecht stehenden Mann zwischen Fruchtbäumen darstellend. Zu den Füssen des Mannes eine Axt und unten rechts die Buchstaben I K. H. 9 Z. 10 L., Br. 6 Z. 3 L. Die zahlreichen Pflanzenabbildungen in diesem Werke könnten ebenfalls von Kerver sein.

6. Plutarchus von Cheronea. Der allernamhafftigst Griechisch geschichtschreiber, von dem Leben und Ritterlichen thaten der aller Durchlauchtigsten männer — — übersetzt durch Hieron. Boner. Colmar, B. Grieninger, 1541. fol. (Weigel No. 19444.)

Die 13 Holzschnitte in qu. 4., von denen einige doppelt vorkommen, gehören zu den schwächeren Productionen des Meisters. Einer davon trägt die Buchstaben I K.

7. Münster's Cosmographie. Basel, H. Petri, 1550 u. a. Ausgab. fol. (Nagler No. 1. Brulliot I. 2567. Bartsch B. 9. S. 401.)

Die Ansicht der Stadt Eger. H. 12 Z. 8 L., Br. 8 Z. 4 L.)

8. Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile deduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia — —. Aus dem Italienischen des Colonna in's Französische übersetzt von Jean Martin. Paris, J. Kerver, 1546. fol. (Weigel No. 13378. Gori 2, p. 168. Nagler No. 6.)

Wie schon oben bemerkt worden, befindet sich Kerver's Zeichen mehrmals auf dem Titelblatte, auch werden die 128 Holz-

schnitte theilweise von ihm sein, obgleich die Einwirkung der Schule von Fontainebleau unverkennbar ist.

9. Testamentum Vet. et Nov. Cum quibusdam anotat. Joa. Benedicti Paris. Theol. 2 Voll. Paris apud Jacob Keruer sub unicorne in via Jacobea 1560 in 8. Auf dem Titel ist sein Buchdruckerzeichen, das Einhorn, mit dem Zeichen IK und dem Kreuz. Die Menge Holzschnitte in kl. 8. sind meist mehrscenig.

Einzelne Blätter.

1. u. 2. Brulliot (I. 2566) und nach ihm Nagler (No. 2 u. 3) erwähnen zwei Holzschnitte: Noe, berauscht, von seinen Söhnen überrascht, und: Der Tod der Lucrezia. Der Letztere wird das unter den Büchern No. 1 genannte Blatt sein.

3. Zani (Encyclop. Met. P. II. Vol. VII. p. 105) führt einen Holzschnitt, das heilige Abendmahl, Copie nach Dürer, an.

4. Die Geschichte der Päpstin Johanna, ein fliegendes Blatt. Von diesem gewiss sehr seltenen Curiosum haben wir ein leider defectes Exemplar vor uns, welches nur drei Strophen des Gedichtes enthält. Es wird ein gewöhnliches Folioblatt sein. Die Unterschrift: Von hurebobst. Dann folgt der unter den Büchern No. 1 genannte Holzschnitt in sehr kräftigem Abdruck. Darunter:

   Ihr liebe cristleut höret des,
   eyn hur ist der babst gewest,
   hat absolfiert und litaneyt,

5. Eine Zierleiste. Zwei dickwanstige Satyre mit Narrenkappen halten zwei Thyrsusstäbe gegen einander, um welche sich Blumenranken winden. In der Mitte die Buchstaben I K und die Zahl 1540. In Holbein's Manier. Br. 8 Z. 1 L., H. 2 Z. 7 L.

6. Der heilige Bonifacius. Dies niedliche Blättchen, das an Woeriot erinnert, scheint Metallschnitt zu sein und mag für ein Gebetbuch bestimmt gewesen. Oben die Ueberschrift: S. Boniface, und unten das Zeichen neben der Jahreszahl 1546. H. 1 Z. 11 L., Br. 1 Z. 2 L.

7. Das Wappen des Christophorus Baro a Wolckhenstein & Rodnegg etc. Im Blattwerk an der rechten Seite das Zeichen. H. 7 Z. 3 L., Br. 5 Z. 5 L.

8. Das Verlagszeichen des Math. Apiarius zu Bern, ein Honig suchender Bär, in Holbein's Manier. H. 3 Z., Br. 2 Z. 1 L. Es giebt auch noch ein etwas kleineres.

9. Das Verlagszeichen des Cyriac. Jacobus zum Bart zu Frankfurt a. M., aus einem Wappenschild bestehend, in welchem ein Arm ein gekröntes Herz hält. H. 2 Z. 4½ L., Br. 1 Z. 11 L.

Somit schliessen wir dies Verzeichniss mit der an Sammler und Kunsthändler gerichteten Bitte, die uns entgangenen Arbeiten Kerver's später mittheilen zu wollen.

Bemerkungen

über

den Holzschnitt Albrecht Dürer's, B. No. 18.

Vom Oberbaurath **Hausmann** in Hannover.

Von dem Holzschnitt Albrecht Dürer's: die Vertreibung aus dem Paradiese (Kleine Passion Bartsch No. 18) kommen bekanntlich zweierlei Originalabdrücke vor, auf deren einem der Rückgrat der Eva durch eine einfache Linie angedeutet ist, während auf der andern mehrere kurze Querstriche diese horizontale Linie durchkreuzen. Ueber die Priorität dieser beiden Abdrücke sind verschiedene Meinungen laut geworden und hatten diejenigen, welche die Ansicht Heller's theilen, dass bei den von Dürer mit Text herausgegebenen Holzschnitzwerken diejenigen Abdrücke, auf deren Rückseite der Text sich befindet, die früheren, die ohne Text aber die späteren sind, ein Recht, die Abdrücke mit dem einfachen Strich für die älteren zu erklären, denn die Abdrücke mit den Quer-Schraffirungen kommen (so weit wenigstens meine Wahrnehmungen reichen) auf Abdrücken mit Text nicht vor.

Der Holzschnitt ist, der darauf befindlichen Jahrzahl nach, im Jahre 1510 auf den Holzstock gezeichnet, und im Jahre 1511 hat Dürer bereits diese kleine Passion mit dem Text herausgegeben, wie solches auf dem letzten Blatte des Büchleins zu lesen ist.

Bei dem kurzen Zwischenraum, welcher demnach zwischen der Vollendung des Holzstockes und dem Abdruck desselben für das bezeichnete Werk liegt, musste die Frage entstehen: ob die abweichenden Abdrücke nicht von zwei verschiedenen Holzstöcken herrühren möchten, da eine Abnutzung des Holzstocks dahin, dass die Anfangs vorhandenen Querschraffirungen bei späteren Abdrücken nicht mehr sichtbar geblieben wären, in so kurzer Zeit um so weniger anzunehmen sein könnte, als Holzstöcke überhaupt auf solche Weise nicht leicht abgenutzt werden, diejenigen der kleinen Dürer'schen Passion sich aber besonders gut gehalten haben, wie dieses die Abdrücke in der spätern seltenen Venetianischen Ausgabe von 1612 beweisen, auf denen — ungeachtet des zum Theil höchst nachlässigen Druckes — die einzelnen Striche und Schraffirungen der Edition von 1511 noch sämmtlich kenntlich sind.

Um diese Frage thunlichst zu lösen, habe ich eine durch die Gefälligkeit des Herrn Rudolph Weigel in Leipzig mir möglich gewordene, sorgfältige Vergleichung eines guten Abdruckes mit den Querschraffirungen, mit mehreren Abdrücken, welche den einfachen Strich haben — letztere sowohl mit als ohne Text — vorgenommen und hat sich dabei Folgendes ergeben:

Ausser den bei den zuletzt bezeichneten Abdrücken fehlenden zehn ganzen und einem halben Querstriche an der das Rückgrat der Eva bezeichnenden horizontalen Linie, sind noch einzelne geringe Abweichungen in den Abdrücken bemerkbar, namentlich an den kleinen Querschraffirungen, welche vom rechten Schulterblatt der Eva heruntergehen, und an den vier Querstrichen oberhalb der rechten Lende derselben, doch sind im Uebrigen die Abdrücke so vollkommen übereinstimmend, dass ich es für gewagt halten muss anzunehmen, sie wären von zwei verschiedenen Holzstöcken abgezogen.

Es dürfte demnach als das Wahrscheinlichere erscheinen, dass Albrecht Dürer den ursprünglich mit den Querschraffirungen gearbeiteten Holzstock, vor Benutzung desselben zu der kleinen Passion mit dem Texte, hat umändern, namentlich die Querschraffirungen hat entfernen lassen, wobei auch dem einfachen, das Rückgrat bezeichnenden Striche ein besserer Schwung gegeben wurde.

Es würde demnach anzunehmen sein, dass, da auf allen Abdrücken mit Text in den früheren wie in den späteren Editionen die Querschraffirungen fehlen, die Abdrücke mit denselben als die älteren zu bezeichnen sind.

Dagegen ist nicht zu verkennen, dass durch die angenommene Abänderung des Holzstockes, in künstlerischer Beziehung, eine wesentliche Verbesserung erreicht ist, denn die Querschraffirungen am Rückgrat geben dem Rücken der Eva etwas Unruhiges, wogegen die einfache Linie weit mehr mit der übrigen einfachen Behandlung des ganzen Blattes übereinstimmt. Es träte auf diese Weise hier ein ähnliches Verhältniss ein, wie bei dem Dürer'schen Kupferstich, der heilige Sebastian (B. No. 56), wo die zweiten Abdrücke in künstlerischer Beziehung den ersten Abdrücken unbedingt vorzuziehen sind.

Die mir vorgekommenen Abdrücke mit den Querschraffirungen sind rein und scharf, doch hat mir auch ein nicht minder scharfer Abdruck mit der einfachen Linie, ohne Text, vorgelegen und es möchte sich dadurch bestätigen, wie bedenklich es ist, die Priorität der Abdrücke Dürer'scher Holzschnitte ohne Text, gegen diejenigen mit Text, nur nach der Reinheit und Schärfe des Drucks bestimmen zu wollen. Die Abdrücke mit Text sind in der Regel immer fetter und schwärzer, aber selten so klar und rein, als die ohne Text, und möchte der Grund wohl in der Art der angewandten Schwärze, der Auftragung derselben durch die gewöhn-

lichen Schriftdrucker oder in der Construction der Druckerpressen zu suchen sein. Dagegen sind mir sehr schöne, scharfe und reine Abdrücke ohne Text vorgekommen, welche, dem Papier und dessen Wasserzeichen nach, erweislich weit später abgezogen waren, als diejenigen mit Text.

Ueber die Handschriften des Dioskorides

mit Abbildungen.

Von **Dr. Ludwig Choulant.**

Die in der Kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten Handschriften des Dioskorides haben die ältesten botanischen Abbildungen, welche wir überhaupt noch besitzen; nicht minder wichtig sind aber die andern in denselben befindlichen Gemälde. Die Nachrichten darüber sind von verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten und Zwecken aufgezeichnet worden, daher sich bereits eine reiche Literatur derselben gebildet hat, die eine sorgfältige Zusammenstellung des Zerstreuten wünschen lässt. Die Handschriften selbst sind folgende:

I. Codex Constantinopolitanus.

Pergamentcodex in griechischer Sprache aus dem VI. Jahrhunderte, angeblich auf Befehl der Juliana Anicia, Tochter des Kaisers Flavius Anicius Olybrius, geschrieben, zu Constantinopel im Jahre 1406 neu gebunden und in seinem Aeussern hergestellt. Er wurde bereits im Jahre 1562 von Augerius Gislain von Busbeck, kaiserlichen Gesandten in Constantinopel, gesehen und als werthvoll bezeichnet, der Preis (100 Ducaten) zu hoch befunden, und daher blieb diese Handschrift, während andere nach Wien gesendet wurden, in Constantinopel zurück, wurde aber einige Jahre später von Kaiser Maximilian II. für die Hofbibliothek zu Wien auf Busbeck's Vorschlag angekauft und befindet sich seit dieser Zeit daselbst.

Sie besteht aus 491 Blatt in fast viereckigem Folio, hat schöne Majuskelschrift ohne Abtheilung der Worte, ohne Accente und Spiritus, ausser wo diese an einigen Stellen von neuerer Hand hinzugefügt worden sind. Der Inhalt ist: zunächst Dioskorides, jedoch ist die Ordnung der beschriebenen Pflanzen alphabetisch, also nicht die von Dioscorides befolgte, auch ist Einiges aus Krateuas und Galenos beigefügt; dem folgen die in dem früher dem Rufus Ephesius zugeschriebenen Gedichte *περὶ βοτανῶν* enthal-

tenen Pflanzen: Chamaeleum, Rhamnus, Artemisia, Pentadactylus, Verbenaca, Dictamnus, Salvia, Cupressus, Centaurium, Buphthalmum, Paeonia, Polium, Moly, Quercus marina, Chrysanthemum, Erysimum. (Dieses Gedicht befindet sich neu bearbeitet von Julius Sillig in meiner Ausgabe des Macer Floridus, Lipsiae ap. L. Voss, 1832. 8. p. 195 sq.; vgl. auch meine Bücherkunde für die ältere Medicin, 2. Aufl. Leipzig 1841. 8. S. 129 fg.). Hierauf folgt Eutecnii sophistae prosaica metaphrasis in Nicandri theriaca et alexipharmaca (zuerst am Nikander von Aug. Mar. Bandini Florent. 1764. 8.) et in Oppiani halieutica et ixeutica und einige Leben der Heiligen.

Auf der Stirnseite des 1. Blattes eine in neugriechischen Minuskeln geschriebene Notiz, dass ein gewisser Joannes im Jahr der Welt 6914 (nach griechischer Kirchenrechnung, entsprechend dem Jahre 1406 nach Christus) den vom Alter beschädigten Band wieder hergestellt, die Handschrift also neu gebunden habe.

Mit diesem Blatte beginnen die Abbildungen dieser Handschrift:

Auf der Rückseite des 1. Blattes derselben befindet sich ein gemalter Pfau, von dessen Flügeln man nur den rechten sieht, der Schweif ist radförmig ausgebreitet, es fehlt aber durch eine schräg gehende Beschädigung die ganze obere Hälfte, nachgestochen bei Lambecius p. 135, Nessel III. p. 4. Tab. A.

Bl. 2, Rückseite, ein viereckiges Gemälde auf Goldgrund, sieben alte Aerzte in einer Versammlung, welcher Chiron vorsitzt, ihm zur Rechten sitzen Machaon, Pamphilos, Xenokrates, zur Linken Nigros, Heraklides, Mantias; jeder hat ein Buch in den Händen, auch Chiron, der hier nicht als Centaur erscheint; in der viereckten Einfassung des Ganzen ein dicker Blätterkranz mit Bandumwindung; gestochen bei Lambecius Tab. B. und Nessel a. a. O. Tab. C.

Blatt 3: ein viereckiges Gemälde auf Goldgrund, eine ähnliche Versammlung von sieben alten Aerzten, welcher Galenos vorsitzt, zu seiner Rechten Krateuas, Apollonios, Andreas, zur Linken Dioskorides, Nikandros, Ruphos, jeder, ausgenommen Andreas, hat ein Buch in den Händen, Nikandros spielt mit einer vor ihm sich aufrichtenden Schlange, der er den Zeigefinger der rechten Hand in den Rachen hält, viereckte breite Einfassung des Ganzen mit immer gleich wiederholtem Ornamente; gestochen bei Lamb. p. 183 und Nessel p. 8, Tab. D.

Blatt 4: ein viereckiges Gemälde auf Goldgrund, links im Bilde sitzt Dioskorides in einem Stuhle mit Rücken- und Armlehnen, die Füsse auf eine Fussbank stemmend, ihm gegenüber eine stehende Frau (Euresis, die Erfindung, in der Ueberschrift genannt), die ihm eine schwarze Mandragora reicht, d. i. eine Wurzel in Menschengestalt mit fünf aus dem Kopfe wachsenden Blättern, zwischen Dioskorides und der Frau ein sterbender Hund,

eine neuere Hand des XV. Jahrhunderts hat darunter geschrieben: *Κύων ἀνασπῶν τὸν μανδραγόραν ἔπειτ' ἀποθνήσκων*, d. i.: der Hund die Mandragora ausreissend und dann sterbend. Breite viereckige Einfassung mit sich durchkreuzenden rhombenbildenden Linien; gestochen bei Lamb. p. 211, Nessel p. 8. Tab. E.

Blatt 5: viereckiges Gemälde auf Goldgrund, eine Halle darstellend, links im Bilde sitzt ein Maler auf einem Feldstuhle (Pliant) vor einer Staffelei mit einer kleinen, runden, schüsselförmigen Palette auf der linken flachen Hand, den Pinsel in der rechten ohne Malerstock; neben sich zur Linken ein Schemel, auf welchem sieben Scherben oder Muscheln mit Farben liegen; auf der Staffelei steht eine grosse Tafel, in deren Mitte ein viel kleineres Blatt angeheftet ist, auf dieses malt der Maler eine schwarze Mandragora ab, welche ihm die Euresis, eine in der Mitte des Bildes stehende Frauensperson, mit beiden Händen vorhält, rechts im Bilde, der Euresis zur linken Hand, sitzt Dioskorides vor einem niedrigen, mit einem Teppiche behängten Tische, auf welchem ein Tintenfass steht; er schreibt in ein Buch, das er auf den rechten Schenkel stemmt, die nackten Füsse hat er auf einer Fussbank ruhen. In der viereckigen Einfassung eine Pflanzenarabeske. Gestochen bei Lamb. p. 215, Nessel p. 8. Tab. F.

Blatt 6: rundes Bild, eingefasst, wie es scheint, von zwei dicken goldenen Schnuren oder Ketten, deren eine einen einfachen Ring als äussersten Umkreis des Gemäldes bildet und von der andern in acht Punkten umschlungen wird; diese zweite Schnure bildet im Innern zwei sich durchschneidende Vierecke, in deren oktogoner Mitte das Hauptbild ist: die Prinzessin Juliana auf einem Throne sitzend, an welchem man Köpfe und Hälse von zwei verschiedenen Thieren als Ornamente bemerkt; auf dem Kopfe trägt Juliana ein Diadem, das vorn in einem schmalen zungenförmigen Fortsatze auf die Stirn herabgeht, zu dessen beiden Seiten aber das Haar frei lässt, mit der linken Hand stemmt sie auf den linken Schenkel eine Tafel, auf welcher eine mathematische Figur (Rhombus) gezeichnet ist. Neben Julianen zwei Frauengestalten, rechter Hand die Megalopsychia, linker Hand die Phronesis, zu den Füssen der erstern ein geflügelter Genius, der Julianen ein aufgeschlagenes Buch hinhält, unter ihm eine knieende Gestalt, anscheinend Julianen den rechten Fuss küssend. Vor dem Fussschemel des Thrones stehen am Fussboden zwei niedrige Cylinder, Getreidemaassen ähnelnd. In den das Hauptbild umgebenden innern triangulären Abschnitten, welche die Schnurenverschlingung bildet, stehen die acht Buchstaben des Namens *ΙΟΥΛΙΑΝΑ*, in den äusseren ungleichseitigen Abschnitten geflügelte Genien mit Künsten und Gewerben beschäftigt. Der Hauptgrund ist blau, in mehreren Feldern purpur. Gestochen bei Lamb. p. 220, Nessel p. 8. Tab. H, Montfaucon p. 203.

Blatt 7: Von einem runden breiten Rande, auf welchem man einen Lorbeerkranz und oben einen achtstrahligen Stern unterscheidet, umgeben, steht mit goldenen Buchstaben auf blauem Grunde der Titel des Buches in Majuskelschrift, welcher von Lambecius p. 253, Nessel p. 9. Tab. I. und Montfaucon p. 209 so gegeben wird: *ταδε ενεστιν Πεδανιου Διοσκουριδου Αναζαρβεως περι βοτανων και ριζων και χυλισματων και σπερματων συν φυλλων τε και φαρμακων αρξωμεθα τοινυν ακολουθως απο του αλφα.* (Dass hier aber *συμφύλλων καὶ φαρμακωδῶν* gelesen werden muss, lehrt der Text des Dioskorides lib. III. prooem. edit. Sprengel I. 338.)

Blatt 8 und 9 fg. alphabetischer Index der Pflanzen, dann Wiederholung obigen Titels in grösseren Buchstaben, so dass er zwei Seiten füllt. Hierauf folgt bis mit Blatt 387 Stirnseite die Beschreibung der Pflanzen, deren erste *Αειζωον το μεγα,* deren letzte *Ωκιμον* ist, der Beschreibung jeder Pflanze gegenüber steht die farbengemalte Abbildung derselben.

Bl. 388—392 die bereits angegebenen sechzehn Pflanzen aus dem anonymen Gedichte (Chamaelaeum — Erysimum).

Bl. 393—485 die Metaphrase des Eutekeios mit 44 Abbildungen von Thieren, welche bei Nessel pag. 10—14 beschrieben und auf drei Kupfertafeln Tab. K, L, M nachgestochen sind.

Bl. 486 – 491: Leben einiger Heiligen in neuerer griechischer Currentschrift mit Accenten.

II. Codex Neapolitanus.

Pergamentcodex in griechischer Sprache aus dem V. Jahrhundert, sonach älter als der Codex Constantinopolitanus. Ihn schenkte der Augustinerconvent della Carbonaria zu Neapel dem Kaiser Karl VI. i. J. 1717, womit er in die Kaiserliche Hofbibliothek gelangte; er gehörte früher dem Janus Parrhasius, dem Schwiegersohne des Demetrius Chalkondylas, ehe er in die Hände der Augustiner kam.

Er besteht aus ungefähr 500 Blatt in Grossquart, von denen am Anfang einige fehlen, hat viereckige und abgerundete Uncialbuchstaben ohne Trennung der Worte, ohne Accente und Spiritus, die Buchstaben sind kleiner und weniger schön als im Codex Constantinopolitanus; das Alphabet als Schriftprobe s. bei Montfaucon p. 214.

Der Inhalt ist die Beschreibung der Pflanzen nach Dioskorides, ebenfalls nicht nach dessen Reihefolge, sondern in alphabetischer Ordnung, auch fehlen die anderweitigen Zusätze des Codex Constantinopolitanus. Fängt an mit *Αμβροσια οι γαρ βοτρυς οι γαρ βοτρυς Αρτεμισια,* s. bei Dioskorides lib. III. cap. 129 oder 119.

Die Abbildungen von Pflanzen, deren oft mehrere auf Einer

Seite sich befinden, sind weniger schön als im Codex Constantinopolitanus, auch sind deren 25 weniger als in diesem, doch sind sie, wie Montfaucon sagt, eleganter et nativis coloribus depictae, es sollen deren nach einer alten dazu geschriebenen Zahl, wie Carl Weigel angiebt, 409 sein. Zum Theil kommen sie mit denen im Codex Constantinopolitanus überein, zum Theil nicht.

Neuere Nachbildungen der in diesen Wiener Handschriften vorkommenden Pflanzenabbildungen gab zuerst Rembert Dodoens (Dodonaeus); er giebt aber nirgend an, auf welche Weise er zu den Nachzeichnungen der Originale gelangt sei, da doch diese Wiener Handschriften nie nach den Niederlanden kamen. Er bezeichnet die Abbildungen, welche er daraus giebt, blos mit dem Beisatze: ex codice Caesareo, es kann aber hiermit keine andere Handschrift als der Wiener Codex Constantinopolitanus gemeint sein, da der Codex Neapolitanus damals (Dodoens starb 1586) noch nicht in Wien war. Es sind in der Ausgabe R. Dodonaei stirpium historiae pemptades sex, sive libri XXX. Antverpiae, ex offic. Plantiniana apud Balthas. et Joannem Moretos, 1616. fol. folgende:

Pemptas I. lib. 5.
Stoebe, cap. 3. p. 123,
Sphaeritis, cap. 6. p. 126.
Arction, cap. 33. p. 149.

Pemptas II. lib. 4.
Hyssopus, cap. 19. p. 288.

Pemptas III. lib. 2.
Tithymalus dendroïdes, cap. 12. p. 372.
Hippophae, cap. 20. p. 377.

——— lib. 4.
Aconitum lycoctonon, cap. 9. p. 439.

Pemptas IV. lib. 4.
Lotus sylvestris, cap. 15. p. 572,
Lotus Aegyptia, cap. 16. p. 573.

Diese Abbildungen unterscheiden sich von den übrigen im Formate gar nicht, in der künstlerischen Behandlung nicht auffällig, ausser dass sie eine gewisse Steifheit und besonders in Stengel und Wurzel eine unbeholfene Vernachlässigung bemerken lassen. Am meisten auffällig wird dies bei Lotus Aegyptia. Es scheint also aus diesen Abbildungen, die von dem Zeichner des Dodoens sehr abgeändert worden sein mögen, die ursprüngliche Natur der Abbildungen in dem Codex wenig beurtheilt werden zu können, doch hatten die Botaniker bald nach dem Erscheinen dieses Werkes die botanische Unrichtigkeit und Mangelhaftigkeit derselben erkannt.

Ueber die botanischen Mängel der Originalabbildungen in den beiden Handschriften der Kaiserlichen Hofbibliothek klagte schon

der Botaniker Nicol. Joseph Jacquin (geb. 1727, gest. 1817) der ältere dieses Namens, nach ihm der damals zur Untersuchung griechischer Handschriften in Wien sich aufhaltende Dresdner Arzt Carl Weigel (starb 1845), beide nach eigener Ansicht der Handschriften; doch sollen nach Weigel eine Anzahl dieser Abbildungen richtig und brauchbar sein, die des Codex Constantinopolitanus aber vorzüglicher als die im Codex Neapolitanus.

Auf des Leibarztes Gerard van Swieten und des Directors Adam Franz Kollar's Rath, die beide damals an der Kaiserl. Hofbibliothek angestellt waren, liess die Kaiserin Maria Theresia die 409 Abbildungen des Codex Neapolitanus und die (25) Abbildungen, welche der Codex Constantinopolitanus mehr hat, in Querfolio in Kupfer stechen, es wurde hiermit im Jahre 1763 begonnen und damit drei Jahre fortgefahren. Jacquin ging aber bald nach Ungarn, nach seiner Zurückkunft starb Ger. van Swieten 1772, Kollar 1783, das Unternehmen der Nachbildungen in Kupfer kam in's Stocken und blieb endlich ganz liegen, nach Curt Sprengel's Angabe auf Jacquin's Rath, nach Mosel's Angabe, als 310 Platten fertig waren, was wohl richtiger heissen soll 410 oder 430, denn Weigel sah bei seinem Aufenthalte zu Wien im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts noch 427 bis 430 Kupferplatten, jetzt sind deren auf der Kaiserl. Hofbibliothek noch 176 vorhanden. Zwei Probedrücke dieser Platten sind noch auf dieser Bibliothek, der eine von 407, der andere von 410 Blatt; einen dritten Abzug schenkte Jacquin an Linné, welcher Abzug sich jetzt in Norwich befindet, einen vierten an John Sibthorp und dieser Abdruck ist jetzt in Oxford, soll aber von dem jüngeren Jacquin als blos geliehen zurückgefordert worden sein, so erzählt Pritzel nach einer handschriftlichen Notiz des älteren Decandolle.

Literatur hierzu:

Petr. Lambecius commentariorum de bibliotheca Caesarea Vindobonensi lib. II. Edid. Ad. Franc. Kollar. Vindob. 1769. fol. p. 119 sq.

Daniel de Nessel catalogus codicum manuscriptorum graecorum nec non linguarum orientalium bibliothecae Caesareae Vindobonensis. Vindob. et Norimberg. 1690. fol. Pars III. p. 3 sq.

Bernard. de Montfaucon palaeographia graeca. Paris. 1708. fol. p. 7, 195 sq., 212 sq. (s. auch dessen Diarium italicum. Paris. 1702. 4.)

J. C. W. Moehsen Verzeichniss einer Sammlung von Bildnissen grösstentheils berühmter Aerzte. Berlin 1771. 4. S. 55.

Alb. von Haller bibliotheca botanica. Tiguri 1771. 1772. 4. Tom. I. p. 85, 163. Tom. II. p. 628.

Ern. Gottfr. Baldinger medicinisches und physisches Jour-

nal. Band 8. Stück 32. Götting. 1793. 8. S. 5—12. (Mittheilungen von Baldinger, Alb. v. Haller und Carl Weigel.)

Pedanii Dioscoridis de materia medica libri V. edid. Curtius Sprengel. Lips. 1829. 8. Tom. I. prolegg. p. XVII sq.

Ign. Fr. von Mosel Geschichte der Kaiserl. Königl. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1835. 8. S. 28, 32, 116, 155, 320 flg.

G. A. Pritzel thesaurus literaturae botanicae. Lips. 1851. 4. p. 335.

M. L. Heffner notice sur Auger-Ghislain de Busbeck. (Bruxelles) 1854. 8. p. 18.

Graf Algarotti's Erwerbung des Holbein'schen Bildes, die Familie Meyer, für die Königl. Gallerie zu Dresden.

Bei der in unsern Tagen sich mehr und mehr steigernden Liebe für ältere Kunstwerke, namentlich für Gemälde, findet sehr häufig das Historische über irgend ein merkwürdiges Werk einer öffentlichen Sammlung ein grosses Interesse neben dem künstlerischen Werth desselben. Nicht allein dass Vielen erwünscht ist, den Kaufpreis oder den Werth eines Bildes und was sonst damit verbunden war, zu erfahren, so ist es auch merkwürdig zu wissen, wer irgend bei solch einem Geschäfte mitgewirkt und wie und auf welche Veranlassung die Erwerbung eines grössern und werthvollen Kunstwerks erfolgt war.

Der als Dichter, Kunstgelehrter und Kunstfreund bekannte Graf Algarotti in Venedig war vom König August III. von Polen und Churfürst zu Sachsen beauftragt, für die Gallerie in Dresden mehre Gemälde älterer Meister zu kaufen, als auch bei einigen damals in Venedig lebenden guten Künstlern Gemälde ihrer Hand auszuwählen, wie zum Beispiel von Nogari, Piazetta, dann von dem Landschafter und Figurenmaler Zuccarelli, so wie endlich von der berühmten Pastellmalerin Rosalba Carriora und Andern.

Waren nun die Ankäufe der Arbeiten von letztgenannten Künstlern noch nicht zu denjenigen zu zählen, welche den der älteren seltneren Werke an die Seite gesetzt werden könnten, so erwarb sich doch der genannte Graf Algarotti das grosse Verdienst, mehre vortreffliche ältere Gemälde für die Gallerie erworben zu haben, worunter namentlich einige der herrlichen Palma Vecchio's, besonders aber das Meisterwerk Holbein's, die Familie des

Bürgermeister Meyer von Basel vor der Madonna, zu zählen sind.

Eine Copie eines von dem Grafen Algarotti geführten Journals vom Jahre 1743 und 1744, theilt Mehreres über die Angelegenheiten jener Ankäufe und über die dafür geleisteten Zahlungen mit. Zugleich ersieht man daraus, welches Vertrauen Graf Algarotti beim Dresdner Hofe genoss, wie aber auch anderseits ihm bedeutende Summen durch die Freigebigkeit des kunstliebenden Königs disponibel waren.

Besonders merkwürdig aber ist in jenem Journal, zu finden, wie Algarotti es anfing, sich in diesem oder jenem Hause, wo sich Gemälde befanden, einen Weg zu bahnen, um zu seinem Ziel zu gelangen, welche Personen er dazu benutzte, die Vermittler zum Ankauf zu machen, wie und auf welche Art er selbst den Umgebungen und Dienstleuten eines Hauses Geschenke, sowohl an Geld als auch an Chocolade und Wachs machte, ferner endlich, wie die Transportkosten von Venedig nach Dresden berechnet wurden.

Wir wollen uns begnügen, nur einige Auszüge jenes Journals hauptsächlich in Hinsicht des genannten **Holbein'schen Bildes** hier aufzuführen, vorher aber nur kurz erzählen, dass, wie schon Vielen bekannt, jenes Gemälde, welches früher im Besitz der Königin Maria von Medicis war, später nach dem Tode derselben in die Hände eines reichen holländischen Kunstfreundes überging und von diesem aus sehr freundschaftlichen Verhältnissen an das berühmte Haus Delfini in Venedig testamentarisch vermacht wurde, von wo aus das merkwürdige Bild nach Dresden kam. Algarotti's Journal-Notizen über jenes Holbein'sche Gemälde folgen hier wie sie dort aufgefasst sind:

4e Septbr. 1743,	payé à Mess. Delfino pour le tableau de Holbein 1000 sesquins où . .	22000	Fr. Venet.
— — —	donné à Mons. Tiepolo[1]) qui a été l'entremetteur du marché un présent en argenterie et chocolat, valeur de	1148	⸗ ⸗
— — —	donné à l'homme d'affaire de la casa Delfino	440	⸗ ⸗
— — —	donné aux domestiques de la casa Delfino	22	⸗ ⸗
20e Oct.,	payé au Sieur Gai pour le quadre du tableau	330	⸗ ⸗
15e Novembre,	payé à Giacomo Zandini pour la caissedu tableau	110	⸗ ⸗
15e Janvier 1744,	payé à la boutique de las Fuma pour du Velours vert pour la caisse du tableau de Holbein	188	⸗ ⸗

1) Tiepolo der Aeltere und Jüngere waren sehr geniale, doch in manierirten Styl übergehende Historienmaler.

15ᵉ Janvier 1744, payé à Filippo Vio pour de gallon pour la même caisse . . .	66	Fr. Venet.
— — — à Marco Manzini pour la façon de la dite caisse	50	» »
24ᵉ — — payé au serrurier pour la caisse du tableau	50	» »
10ᵉ Fevrier, payé au doreur Ant. Pompea. . . .	980	» »
3ᵉ Mars à Mons. Platzer à compte de l'accord pour le transport à Dresde et pour quelques autres tableaux	1760	» »
— — — pour les conduire etc. etc.	880	» »
S. S.	27624	Fr. Venet.

Die ganze Summe würde etwas über 4000 Thaler Conventionsgeld nach dem frühern Münzfusse austragen, eine Summe, welche mit dem Werth des Gemäldes im Verhältniss des Preises solcher Capitalwerke für die Jetztzeit als äusserst gering erscheinen darf.

Frenzel.

Wenzel Hollar als Schriftätzer.

Unter den Kupferstechern und Aetzern der vergangenen Jahrhunderte finden wir Viele, die uns eine solche Menge ihrer Arbeiten hinterlassen haben, dass jetzt, wo die Kunst und die Künstler aus dem stillen Wirken der Häuslichkeit und der Kunstwerkstätten mehr in das öffentliche Leben getreten, wir es kaum begreifen können, wie es möglich, dass ein Mann und zwar oftmals unter wenig günstigen Lebensverhältnissen, im Stande gewesen ist, eine so grosse Anzahl mühsamer Arbeiten zu vollenden und wir gerathen daher häufig in die Versuchung, wenn zu den bisher bekannten Werken ihrer Hand noch andere neu aufgefundene hinzukommen sollen, diese, als Werke ihrer Kunstthätigkeit, aus dem Grunde abzuläugnen, weil wir, den Maassstab der Gegenwart daran legend, dadurch die ohnehin grosse Menge ihrer Arbeiten über die Grenzen des Möglichen hinaus vermehrt glauben.

Zu diesen ausserordentlich productiven Künstlern der Vergangenheit gehört auch vorzüglich Wenzel Hollar, der, wenn er sich gleich, zu mehr fördernder Ausübung seines Kunstfaches, der Radirnadel bediente, doch eine solche Menge und zum Theil so beträchtliche Werke seiner Hand hinterlassen hat, dass solche eine funfzigjährige, durch Reisen, Krieg und Unglücksfälle oft unterbrochene, Kunstthätigkeit weit zu überschreiten scheinen. Der

vortreffliche Catalog der Arbeiten Hollar's[1]), welchen die Kunstfreunde den mühevollen Forschungen des Dr. Parthey verdanken, weiset 2733 Blätter dieses Künstlers nach, von denen ein bedeutender Theil nach seinen eigenen Zeichnungen (nach der Natur oder Erfindungen), viele aber von solchem Umfange oder von so mühevoller Ausführung sind, dass sie einen bedeutenden Zeitaufwand erfordert haben müssen.

So gewagt es daher erscheinen mag, die grosse Zahl der Arbeiten dieses Künstlers noch durch Beweise seiner anderweiten Kunstthätigkeit vermehren zu wollen, so glauben wir doch, uns durch dieses Bedenken nicht abhalten lassen zu dürfen, eine, unserer Ueberzeugung nach, offenkundige, aber bisher nicht beachtete, Thatsache zur Sprache zu bringen.

Eine grosse Zahl der von Hollar gefertigten Blätter hat ausser seinem, mit inv. oder fec. begleiteten, Namen noch radirte oder mit kalter Nadel gerissene In-, Bei- oder Unterschriften, welche durch die Gleichförmigkeit ihrer Schriftzüge, so wie durch die Manier ihrer Ausführung, sich als Arbeiten einer und derselben Hand bekunden, daher auch stets als integrirende Theile der Arbeit unseres Künstlers betrachtet und demselben zugeschrieben worden sind. Dieselben finden sich auf vielen, vom Künstler in den verschiedensten Jahren und an den verschiedensten Aufenthaltsorten gefertigten Blättern und geben hierdurch ein gewichtiges Zeugniss ihrer Eigenhändigkeit; da wohl schwerlich angenommen werden kann, dass ein anderer Künstler jene Schriften gefertiget und Hollar auf seinen Peregrinationen begleitet habe.

Dieser anerkannten Thatsache gegenüber ist dagegen der Umstand, dass Hollar auch die Platten anderer Kupferstecher mit geätzten Schriften versehen hat, bisher noch nicht in Betracht gezogen worden; obgleich hinreichende Beweise dafür sprechen. So befinden sich z. B. in Dugdale's seltenem Werke: „The history of St. Pauls Cathedral in London" ausser den von Hollar geätzten und von Dr. Parthey unter No. 2236, 2242, 2248, 2264, 2265, 2277, 2286, 2290, 2292, 2301, 2309, 2311, 2319, 2320, 2321, 2322, 2336, 2341, 2361, 2375 und 2377 seines Catalogs angeführten Grabdenkmälern, noch die Abbildungen von acht andern Grab-Monumenten, welche ein ungenannter Künstler auf acht Folio-Tafeln in Grabstichel-Manier ausgeführt hat. Diese Letzteren, so wie jene 21 Ersteren sind mit vielen und umfangreichen, geätzten In- und Beischriften versehen, welche augenscheinlich von einer und derselben Hand gefertiget worden sind, und da es wohl nicht zu bezweifeln sein dürfte, dass die Schriften auf den von Hollar

1) Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche von G. Parthey. Berlin 1853.

radirten 21 Tafeln von ihm selbst herrühren, so dürfte es auch für gewiss anzunehmen sein, dass die radirten Schriften auf den übrigen 8 Platten, welche von einem andern Künstler mit dem Grabstichel gestochen sind, ebenfalls Hollar zum Urheber haben.

Dass der Letztere aber auch noch anderweitig bei der Herstellung der erwähnten 8 Platten sich betheiligt hat, ergeben bei mehreren derselben, die den Grab-Monumenten beigefügten Familien-Wappen, welche, wenn gleich ziemlich flüchtig, doch unbedingt von Hollar's Hand radirt sind. Wir wollen in dieser Beziehung vorzugsweise nur auf die Blätter hinweisen, auf denen die Grab-Monumente des Cokaynius, Christ. Hatton, John Herbert und Thomas Heneage abgebildet sind; obgleich sich auch bei den übrigen Blättern Spuren der Hand unsers Künstlers finden.

Der dem Vorgesagten möglicher Weise entgegenzustellende Einwurf: dass die Schriften der von Hollar radirten 21 Denkmäler, ebensowohl wie diejenigen der nicht von ihm gefertigten 8 Platten, von einem andern gleichzeitigen Künstler gemacht sein können, lässt sich aber durch die Vergleichung dieser Arbeiten mit den von Hollar in sehr verschiedenen Zeitperioden und Aufenthaltsorten geätzten Schriften, deren wir schon oben gedacht haben und deren Eigenhändigkeit wohl keinem Zweifel unterliegt, leicht heben, da der Augenschein unsere Behauptung vollkommen bestätigt und jenem Einwurfe widerspricht. Wir wollen zu diesem Behufe aus der grossen Anzahl hier nur einige uns vorliegende Blätter anführen; nämlich: Parth. No. 74, 161, 229, 531, 551, 552, 560, 561, 579, 580, 604, 679, 880, 894, 984, 1092, 1094, 1097, 1138, 1354, 1361, 1388, 1400, 1403, 1423, 1475, 1477, 1483, 1492, 1495, 1505, 1521, 2002, 2643; ferner die beiden Folgen der Jahreszeiten, 610—617, der Aula Veneris 1804—1907 und der Mönchs- und Nonnentrachten 1953—1987; desgleichen die Titelblätter No. 719, 1187, 2164, 2176, 2657 und 2671.

Hiernach tragen wir kein Bedenken, die mehrerwähnten acht Blätter Grab-Monumente in Dugdale's history of St. Pauls Cathedral dem Werke Hollar's anzureihen, da dessen Theilnahme bei der Anfertigung derselben uns hinlänglich erwiesen scheint.

Berlin. **J. F. Linck.**

SHAKESPEARE-GALLERIE von W. v. KAULBACH.

Wir glauben unseren Lesern etwas Angenehmes zu erweisen, wenn wir ihnen über das grosse Unternehmen der von Kaulbach-

schen illustrirten Shakespeare-Gallerie, welche in der Nicolaischen Buchhandlung in Berlin erscheinen wird, aus zuverlässiger Quelle etwas Näheres mittheilen.

Drei von den vortrefflichen Blättern zum Macbeth sind nicht nur in der Zeichnung vollendet, sondern auch schon im Stiche begriffen. Der Künstler hat hier einen so gewaltigen Anlauf genommen, dass einem bange werden könnte, wie er sich auf gleicher Höhe der Production erhalten werde, wenn nicht die ihm inwohnende Kraft des Genius auch seine weiteren Erfolge verbürgte.

Das erste Blatt stellt die Hexen dar, wie sie auf öder Heide den beiden Führern Macbeth und Banco zuerst sich zeigen. Links erblickt man die Helden auf mächtigen Schlachtrossen im vollen Waffenschmucke; die Pferde scheuen vor der unheimlichen Erscheinung zurück; Macbeth hält die Hand vor die Augen, wie geblendet von dem Glanze der Krone, welche die mittelste Hexe ihm entgegen hält; Banco scheint mit Verwunderung zu fragen, ob die Schicksalsschwestern auch ihm etwas verkünden wollen. Bei der Darstellung der Hexen hat der Künstler einen jener genialen Griffe gethan, die nur ihm allein eigen sind. Die drei gespenstigen Weiber stehn nicht auf der Erde, der sie ohnehin nur halb angehören, sondern sie schweben aus einem Flammenwirbel von Irrlichtern über einem sogenannten Hexensteine empor, so dass man sie recht eigentlich nach dem Ausdrucke des Dichters für ein „bubble of the earth“ halten könnte. Zwei davon sind abgelebte, hässliche Weiber; die mittelste, welche die Krone hält, zeigt Spuren ehemaliger Schönheit, aber bis zum Dämonischen entstellt. Ihr wallendes Haupthaar ist von einer wunderbaren, schwer zu beschreibenden Schönheit der Zeichnung.

Den Stich dieses ausgezeichneten Blattes hat Herr Professor Eichens in Berlin übernommen.

Auf dem zweiten Blatte sehen wir jene mit Recht bewunderte Scene, in welcher Lady Macbeth, von den Qualen des Gewissens getrieben, als Nachtwandlerin durch die Gemächer des Palastes irrt. In vorgebeugter Stellung, mit halbgeöffneten Augen steht sie in der Mitte des Zimmers, und scheint unter der Last ihrer Schuld in die Knie sinken zu müssen. Sie reibt ihre „kleinen weissen Hände“ und murmelt halblaut: „wer hätte gedacht, dass der alte Mann so viel Blut haben würde.“ Rechts im Hintergrunde steht der besorgte Arzt und die ängstlich aufhorchende Kammerfrau; vorn auf dem Tische wirft die Lampe ein unsicheres Licht durch das Zimmer, dessen ganze Einrichtung geeignet ist, Schauer zu erregen. Neben der Lampe steht ein Schmuckkästchen, nicht weit davon liegt ein Dolch; vorn auf der Erde liegen zerrissene Pergamente, welche man als die Diplome erkennt, in denen der „gute König Duncan“ seinen „tapfern Vetter Macbeth“ zum Thane von Glamis und von Cawdor ernennt. Auf dem Ge-

sims des links angebrachten hohen Kamines, dessen Eisenroste mit phantastisch geformten Thierköpfen geziert sind, liest man die bedeutungsvollen Worte: „Hospiti venienti ne tectum et ignem denegato“ (dem ankommenden Gastfreunde sollst du nicht Obdach und Feuer versagen). Der nagende Seelenschmerz in den Zügen der Lady, der bald darauf ihrem Leben ein Ende machte, ist von der Art, dass jede Beschreibung in unendlicher Form hinter der Darstellung zurückbleiben würde.

Für den Stich dieses Blattes, dem wir unter den drei Macbethblättern die grösste geistige Tiefe zuerkennen müssen, ist Herr Jacobi in Berlin gewonnen worden.

Das dritte Blatt ist am reichsten ausgestattet und setzt dem Ganzen gleichsam die Krone auf. Macbeth wappnet sich zum letzten Kampfe, während ihm der Arzt den Tod der Lady meldet. Oben schweben auf Wolken die Geister der durch Macbeth Umgekommenen. Die Heldenfigur des Königs hat in ihren Zügen bereits einen Ausdruck von teuflischer Bosheit angenommen, von dem man auf den ersten Blatte noch keine Spur bemerkt; aber die Sünde hat ihn verhärtet. Mit einem Panzer von Schildkrötenschuppen angethan, setzt er den linken Fuss auf einen Klotz, der zu einer Feldschmiede zu gehören scheint, wie man sie wohl in den Burgen des Mittelalters vermuthen darf. Die Rechte hält das blosse Schwert, mit der Linken drückt er sich krampfhaft die Krone, die ihm so viel Blut gekostet, in die Stirn, gleichsam fürchtend, dass sie ihm von den oben drohenden Gestalten entrissen werde. Rechts kniet der treue Schildknappe Seyton, und schnallt seinem Herrn weinend die goldenen Sporen an; er ahnt, dass dieser Kampf der letzte sein werde. Ein anderer Diener hinter ihm, auf dessen Gesichte sich weit mehr die Furcht vor dem Tyrannen, als die Anhänglichkeit an den Gebieter zeigt, hält den bebuschten Helm. Links steht der greise Arzt, halb zu Macbeth gewendet, eine Figur von so grossartiger und erhabener Einfachheit, dass man mit Recht behaupten kann, Dürer habe nie eine schönere gezeichnet.

Die Geistergruppe in der Höhe muss jeden Beschauer durch die vollendete Harmonie der Linien und den edlen Ausdruck der Köpfe in die grösste Bewunderung versetzen. Man wird es durchaus für gerechtfertigt halten, dass die Gestalten dicht über Macbeth schweben und ihn im eigentlichen Sinne durch das Gewicht seiner Sünden niederdrücken. Der alte König Duncan in der Mitte öffnet das Gewand, um sein Blut auf den Mörder herabfliessen zu lassen. Banco donnert mit erhobener Rechten einen Fluch auf seinen verrätherischen Freund herab, indem er mit der Linken seine Kinder und Enkel umfasst. Die Gruppe der gekrönten Kinder, welche aus dem Chaos wilder Gestalten in himmlischer Ruhe und Heiterkeit hervortreten, rechnen wir zu dem Schönsten, was

in dieser Art je geleistet worden ist. Lady Macduff, in leidenschaftlicher Bewegung ihre Kinder umfassend, und mit symbolischem Fussstoss den „höllischen Bluthund" treffend, schwebt auf der linken Seite, während hinten die trunkenen Wächter mit Weinbechern in den Händen die Gruppe auf befriedigende Weise abschliessen.

Der Stich dieses überaus reichen Blattes ist Herrn Hofmann in Berlin übertragen worden.

Alle drei Künstler sind in rüstiger Arbeit begriffen, und wir dürfen die freudige Hoffnung aussprechen, dass die drei Blätter, welche das erste Heft bilden sollen, zu Anfang des nächsten Jahres den harrenden Kunstfreunden übergeben werden.

Berlin, am 20. October 1854.

Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der Grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gestochen und herausgegeben von W. Müller. Mit Erläuterungen von Chr. Schuchardt. Weimar bei dem Herausgeber — Leipzig bei Rud. Weigel etc. qu. fol.

Mit dem neuerdings ausgegebenen 5. Hefte obiger Zeichnungen haben wir die Fortsetzung eines Unternehmens erhalten, das dem Kupferstecher, der zugleich Selbstverleger ist, zur Ehre gereicht. Möchte es dies auch dem Publikum der Künstler und Kunstfreunde, insofern es durch Unterstützung desselben seinerseits Zeugniss ablegt, dass es den Künstler, dessen Productionen hier in so ansprechender Weise vorgeführt werden, zu ehren und es zu würdigen im Stande sei, was namentlich wir Deutsche an unserm Carstens haben, was unsere deutsche Kunst und ihre gegenwärtige Blüthe, deren wir uns ja freudigen Sinnes bewusst sein dürfen, gerade diesem trefflichen Künstler verdankt. Doch es bedarf gar nicht eines durch historische Reflexion vermittelten Dankes; wiederholtes Beschauen der nunmehr 20 vorliegenden Blätter fordert ihn unmittelbar, und es ist eben der reine Genuss des wahrhaft Kunst-Schönen, der ihn uns abnöthigt. Ohne uns hier auf eine weitere Charakteristik des Künstlers einzulassen, der wir ja wohl in erschöpfender Weise durch H. Schuchardt versprochener Maassen am Schlusse des Werkes entgegensehen dürfen, erlauben wir uns hier nur auf zwei Eigenschaften der Carsten'schen Kunst aufmerksam zu machen, die sich auf jedem Bilde mehr oder minder geltend machen und auch in der Art und Weise, in welcher Carstens seine Kunst trieb, wenigstens theilweise ihre

Erklärung finden. Einmal das Plastische der Composition; lebendig empfunden, sind diese Gestalten allein und in ihrer Verbindung, auch lebensfähig: nicht auf und durch die Fläche gebannte Schemen, tritt uns vielmehr eine lebensvolle, körperliche Natur entgegen. Denn Carstens zeichnete nicht eher, als bis dem Bilde seiner Phantasie, wie es innerlich erstanden, auch innerlich seine vollkommene Durchbildung und Durchmodellirung zu Theil geworden, und nicht die Phantasie dem Griffel, sondern dieser folgte jener; Carstens zeichnete, was er auch wirklich wollte. Hierzu tritt die dem äussern wie innern Auge so wohlthuende Führung der Linien: überall — in der ganzen Anlage des Bildes, in dem Aufbau der einzelnen Gruppen, in den Bewegungen der Körper und ihrer Glieder — zeigt sich ein solches Ebenmaass, eine so ungesuchte, natürliche Symmetrie, ein solcher Schönheitssinn, wie er sich eben nur als reifstes Ergebniss eines liebevollen und begeisterten Studiums der Antike und Rafaels offenbaren kann. Um einzelne Blätter hervorzuheben, so sei vor Allem des durch den Adler emporgetragenen Ganymedes (Bl. 6) gedacht. Dem Gefühle des Beschauenden lieh Carstens selbst den geeignetsten Ausdruck, als er es bei der Ausstellung 1795 in Rom mit den Worten überschrieb: G. Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings. Ebenso der so schön gedachten wie ausgeführten Gruppen und Gruppentheile, denen wir auf Bl. 4 (die Parzen), Bl. 7 (die Nacht mit Schlaf und Tod), und besonders auf Bl. 11. 12 (Zuhörer des Homer) begegnen. — Möchte sich Herr Müller zu baldiger Fortsetzung und weiterer Hebung des reichen Weimarischen Schatzes bewogen finden.

Theodor Möbius.

Bilder aus dem Leben Herzog Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha, nach den Zeichnungen von Heinr. Justus Schneider in Holz geschnitten von Joh. Gottfried Flegel. Erstes Heft. Leipzig bei Rud. Weigel, 1854. Fol.

Von **Sotzmann.**

Eine der schönsten und angemessensten Aufgaben für die Kunst ist die Verewigung des Andenkens an berühmte und verdiente Männer durch öffentliche Denkmale. In grossem Massstabe ist diese Aufgabe fast allein der Plastik anheimgefallen, welche, da sie es mehr mit der Ruhe des Seins als mit der Bewegung und Handlung zu thun hat, sich bestrebt in Standbildern und Porträtstatuen den prägnantesten Ausdruck der Persönlichkeit des

Abzubildenden, der doch immer nur ein einzelner Moment seines Daseins ist, festzuhalten, während ihr für die Rolle, die er durch seine Thaten gespielt hat, nur eine sehr allgemeine und andeutungsweise Bezeichnung zu Gebote steht. Die Malerei hat zwar ein geräumigeres Feld, sie kann die gewählte Person nicht nur in verschiedenen Altersstufen, sondern inmitten ihrer wichtigsten Handlungen und diese dazu, in einem, den ganzen Lebenslauf umfassenden Cyklus von Bildern, gewissermassen dramatisch zur Darstellung bringen, aber über die Ausführung eines solchen Werks in monumentaler Weise würde ihr der Athem ausgehen, ein ganzes Künstlerleben kaum dazu hinreichen, selbst Anlass und Ort würde fehlen, denn wir sind noch nicht so weit, einzelnen Heroen besondere Tempel zu bauen. Was sich aber durch diese Kunstzweige im Grossen mit dem erheblichsten Aufwande von Zeit, Mühe und Kosten kaum bewerkstelligen lässt, das leistet, nur in kleinerem Maassstabe, dafür aber um so unbeschränkter, die zeichnende Kunst. Sie giebt dem Künstler freien Spielraum, denselben Zweck, auf den jene ausgehen, auf einem einfacheren und kürzeren Wege fast ebenso vollständig zu erreichen, indem er die Entwürfe und Compositionen zu seinem Bildercyklus in beliebiger Zahl und Form der einzelnen Vorstellungen auf das Papier bringt und ihnen mit aller Originalität der eigenen Künstlerhand eine Ausführung giebt, die nach dem gewählten Grade derselben bis an die Grenze des Runden oder Farbigen reichen kann. Tritt nun die ebensowenig kostbare Vervielfältigung der Zeichnungen durch Uebertragung auf Holz, Stein oder Metallplatten zum Abdruck hinzu, so kann sich sogar Jeder selbst in den Besitz des Kunstwerks setzen und dasselbe sich auch in Bezug auf Zugänglichkeit und Dauer mit Erz- oder Marmorbildern messen. Da letztere jetzt auf erfreuliche Weise wieder so in Aufnahme gekommen sind, dass nicht blos Residenzen damit geschmückt werden, sondern auch andere Städte eine Ehre darin suchen, Männern, auf die sie stolz sind, Statuen zu errichten, so ist es auffallend, dass auf dem Gebiete der zeichnenden Kunst, ohngeachtet aller Vortheile, welche dieselbe darbietet, Unternehmungen doch so selten sind, das Leben grosser Männer in einer zusammenhängenden Reihe von Bildern dergestalt zu schildern, dass diese die Hauptsache und höchstens von einer kurzen Erläuterung begleitet sind. Zwar sind dergleichen Bilder als Illustration in Biographien öfter zu finden, aber eben weil sie da zur Nebensache werden, haben sich tüchtige Künstler nur ausnahmsweise ihrer angenommen. Jedenfalls ist der Holzschnitt oder Kupferstich sprechender und eindringlicher, wenn er uns selbstständig in einzelnen Blättern oder von den Wänden vor Augen tritt, als wenn er sich in Büchern verzettelt. G u s t. K ö n i g's treffliche Darstellungen aus Luther's Leben (Hamburg und Gotha 1847—51) wer-

den auch ohne Gelzer's Buch verständlich sein und ihren Werth behalten. Das uns hier vorliegende Heft ist der Anfang eines ähnlichen Werks, welches den gothaischen Herzog Ernst den Frommen (1601 bis 1675) zum Gegenstand und ausser einem kurzen Vorwort des Künstlers über diesen Fürsten, keinen besondern Text hat, im Ganzen aber auf einige 30 Zeichnungen oder etwa fünf Hefte berechnet ist.

Herzog Ernst besass nicht blos das Gothaer Land, sondern vereinigte ausser Weimar die sämmtlichen sächsischen Herzogthümer, mithin den grössten Theil von Thüringen, unter seine Herrschaft und durch die Landestheilung seiner Söhne ward er der gemeinschaftliche Stammvater der jetzt regierenden Häuser von Koburg-Gotha, Meiningen und Altenburg. Nach dem Fluch des dreissigjährigen Krieges war er der Segen seiner Länder. Fromm aus innerstem Herzensgrunde, veranstaltete er mit Hülfe seiner Theologen das unter dem Namen des Weimarischen bekannte grosse Bibelwerk mit erklärender Auslegung (Nürnberg 1641, Folio), sein schöner Plan, durch Errichtung eines stehenden Synodalkollegiums, in Verbindung mit andern evangelischen Fürsten, Friede und Einigkeit in der lutherischen Kirche herzustellen und zu erhalten, fand leider unübersteigliche Hindernisse.

Seine Sorge für das leibliche und geistige Wohl der Unterthanen ging von der Wurzel aus, indem sie sich besonders dem Emporbringen des Ackerbaues und der Schulanstalten zuwandte. Ueberall wo es Noth that, war er gegenwärtig und liess es an kräftiger Hülfe nicht fehlen, wozu er sich durch weise Sparsamkeit die Mittel sicherte. Er legte den Grund zur Gothaer Bibliothek, an der Stelle des Grimmenstein traurigen Andenkens erbaute er das Gothaer Schloss und nannte es Friedenstein. Seine Gerechtigkeit und Staatsklugheit hatte ihm schon bei seinen Lebzeiten einen solchen Namen gemacht, dass er selbst in Streitigkeiten anderer Fürsten zum Schiedsrichter gewählt wurde. Ueberhaupt ragt er unter den deutschen Landesherren als einer der edelsten und weisesten hervor, und wenn die Reihe der vorliegenden Blätter geschlossen ist, wird sie ein Fürstenspiegel sein, der überall um so gelegener kommt, als er einem bändereichen Werk unserer Tage, welches die deutschen Höfe nur zu oft an den Pranger der skandaleusen Chronik stellt, entgegenwirkt, indem er an einem leuchtenden Beispiele zeigt, dass in Deutschland auch musterhafte Fürsten nicht gefehlt haben.

Die 6 Blätter des ersten Hefts haben jedes eine den Inhalt andeutende Unterschrift und dem frommen Sinne des Herzogs entsprechend, einen passenden Bibelvers oben. Wenn auch zuweilen die Durchführung nicht charakteristisch genug oder der Anstrich etwas zu modern erscheinen sollte, so sind die Vorstellungen doch im Allgemeinen gut gedacht und gezeichnet, das Kostüm in den

meisten Figuren ist zeitgemäss und jedes Blatt giebt ein ansprechendes Bild für sich, welches auch ohne weitere Erläuterung verständlich ist. Der Holzschnitt von J. G. Flegel's geschickter Hand hat ganz das Ansehen leicht ausgeführter Radirungen und scheint sich in dieser Beziehung an die Natur der Bleistiftzeichnung angeschlossen zu haben. Für die Kreise, in denen wir diese Blätter hauptsächlich möchten verbreitet sehen, wäre vielleicht der Charakter einer kräftigen, breiten Federzeichnung, welcher der eigenthümlichste des Holzschnitts ist und ihn am besten kleidet, vorzuziehen gewesen. Aus dem zweiten Vorwort des Verlegers, dessen uneigennütziger Kunstliebe wir schon die Bekanntmachung so mancher werthvollen Kunstschriften und Bilder verdanken, und der auch die Blätter dieses Hefts versuchsweise hat schneiden lassen, ersehen wir, dass die Fortsetzung nicht ausbleiben wird, wenn der Absatz nur einigermassen von der Art ist, dass er die Kosten deckt. Es wäre ein trauriger Beweis von herrschender Frivolität des Geschmacks und Mangel an edlerem patriotischen Kunstsinne, wenn diese Hoffnung fehlschlagen sollte. Wir können nicht anders glauben, als dass zu deren Sicherstellung der Absatz in dem durch seine Bildungsstufe ausgezeichneten Thüringer Lande allein hinreichend sein und es darin Gemeinden genug geben wird, die ihre Raths- und Gerichtsstuben, Gasthäuser und andere Versammlungsorte am liebsten mit Bildern zieren, welche so sehr wie diese dazu geeignet sind, wozu es freilich förderlich sein würde, wenn leitende Beamte oder andere tonangebende Männer mit Beispiel oder Anregung zu Hülfe kommen. Und so möge denn diese Hoffnung und dieser Glaube nicht zu Schanden werden!

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Kunstsammlung, in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben Rudolph Weigel. 1. Heft, 3 Blätter enthaltend. Leipzig 1854. Roy. Fol.

No. I. Weiblicher Kopf von L. da Vinci, aus der Sammlung von Crozat. Aehrenlese auf dem Felde der Kunst, No. 2252. Den Manen Joh. Aug. Gottl. Weigel's gewidmet.

Dieses Bildniss einer eben nicht schönen alten Frau, vielleicht zu einer heil. Anna, wünschte ich allen Bewunderern von Phototypen zeigen zu können, um bemerkbar zu machen, welcher Unterschied zwischen der Abspiegelung eines Gegenstandes durch die Augen in einem Künstlergeiste und einem Lichtbilde Statt findet.

In dem von Leonardo da Vinci gezeichneten Portrait liegt in einem Momente das ganze Leben dieser Alten vor uns, die kleinste Hautfalte ist ein charakteristischer Zug, die Physiognomie ist zugleich Biographie und wie wir an diesem Bildnisse gewahr werden, ist es das Unveränderliche im Leben, was der wahre Künstler auffasst und kein Lebensalter verändert. Das Spiegelbild ist der Mensch in einem Augenblicke und hebt oft zufällige flüchtige Stimmung zu stark hervor, indess das Portrait ein Charakterbild sein muss.

No. II. Wirthshausleben von Jan Steen. Aus der Sammlung von J. van der Marck. Aehrenlese No. 436. Mit der Unterschrift: In memoriam beatissimi Regis Saxoniae Friderici Augusti II, paullo ante mortem rarissimam hanc picturam ob praestantiam magnopere admirati eaque oblectati.

Der Stich nach dieser Zeichnung scheint ein vortrefflich gelungener und ich wünschte wohl diese Scene von einem Meister gemalt zu sehen, welcher wie Correggio sagen konnte: Auch ich bin ein Maler. Ich halte Steen für einen bedeutenden Coloristen, denn seine Bilder haben bei grosser Mannichfaltigkeit von Tinten viel Harmonie, nur muss ich gestehen, dass ich mich in einer solchen Gesellschaft sehr übel befinden würde und kann es nicht recht begreifen, warum die Künstler Zustände schildern, in die wir uns nicht versetzen mögen. Ja! wenn ein Maler das Lied aus dem Faust darstellte:

Der Schäfer putzte sich zum Tanz
Mit bunter Jacke, buntem Kranz,
Schmuck war er angezogen u. s. w.

so lasse ich mir eine so derbe Lustigkeit wohl gefallen.

Bei wiederholter Betrachtung hat mir auch dieses Blatt nach der Zeichnung von J. Steen sehr gefallen. Die Spieler, deren Tisch das schmuzige Pflaster eines Schenkhofs ist, und die ihren schwachen Verstand anstrengen, um einander einige Stüber abzugewinnen, sind sehr belustigend. Der Trinker, welcher noch mit voller Besonnenheit die Neige Bier in seinem Kruge verdriesslich betrachtet, könnte jedem zum Muster dienen, welcher die Genüsse für unerschöpflich hält und das Lebensrestchen nicht zu Rathe nimmt. Die dicke Frau Wirthin ist aber das Prachtstück des ganzen Bildes, denn man sieht es ihr an, mit was für Eifer und welchem Behagen sie auf die Rechentafel schreibt, was ihre Gäste verzehrt haben, unbekümmert wie es diesen bekommt.

No. III. Diskuswerfer von A. Mantegna. Aus der Sammlung von Crozat. Aehrenlese No. 2270.

Den Ballonschläger nach Mantegna betrachte ich immer mit Bewunderung. Es sind nicht etwa die regelmässigen Formen oder das anatomische Studium, was ich an dieser Zeichnung vortrefflich

finde, sondern die Lebendigkeit entzückt mich. Wie er die Entfernung misst, um das Ziel zu treffen, die Kraft in seinen Armen gleichsam abwägt, wie er mit den Beinen fest steht und doch auch so, als wollte er dem Ballon nachfliegen! Die Festigkeit des Standes ist im linken Beine ausgedrückt, wie der Rectus cruris angespannt ist! Die grosse Zehe des rechten Fusses ist eine Springfeder. Es ist dies nur ein Moment, geben Sie Achtung! Eins, zwei, drei, und der Wurf ist gethan, und die Stellung ganz verändert und wir sehen diese Stellung schon jetzt in der gesammten Haltung des Körpers im voraus. Dazu gehört Phantasie und ein Messkünstler soll es wohl bleiben lassen, mit Hülfe der Geometrie eine solche Figur, so voll Leben und Wahrheit zu erfinden oder mir zu demonstriren, warum es so sein müsse.

In jedem Kunstwerk ist es der Gedanke, welcher die Form bestimmt und beide sind nothwendig eins, dass gar nicht erst eine Vermittelung Statt findet. Das Bild ist ein Gedanke und des Künstlers Gedanke ein Bild.

Aus Briefen an den Herausgeber von **J. G. von Quandt.**

Nekrolog.

Wir bringen hier den Nekrolog eines hochbegabten Künstlers, der es verdient der Nachwelt überbracht zu werden, obgleich seiner bis zur Stunde öffentlich noch nicht gedacht worden.[1])

Der Kupferstecher, Radirer und Maler Hans Geuder, geb. am 28. August 1814 zu Reichelsdorf bei Nürnberg von armen aber braven Eltern, genoss mit grossem Erfolge den Schulunterricht zu Katzwang und später zu Gostenhof, beide bei Nürnberg. Später bezog er die polytechnische Schule zu Nürnberg, allwo der Architekt und Kupferstecher Wilh. Eberhard, welcher das aufkeimende Talent unsers Künstlers zu würdigen verstand, ihm die erste Anleitung zum Kupferstechen ertheilte. Rasch entwickelten sich seine Anlagen zu dieser Kunst. Allein allzubald zwang ihn die Bestreitung seines Unterhaltes, Alltägliches, Handwerksmässiges für Ausschmückung von literarischen Erscheinungen, als von Taschenbüchern, Liederbüchern, Vorlegblättern und wissenschaftlichen Werken zu liefern, um den Anforderungen seiner Verleger, die grösstentheils weniger auf künstlerische Auffassung, sondern mehr auf billige Arbeit Rücksicht nahmen, zu entsprechen;

---

1) Nur R. Weigel erwähnt eines seiner Werke im Kunstlager-Catalog, 13te Abtheilung, No. 12726. Der Verfasser.

wodurch zwar leider das Talent in seiner weitern künstlerischen Ausbildung gehemmt, jedoch nicht gänzlich untergraben wurde. In seinen Mussestunden, die ihm nur spärlich zugemessen waren, beschäftigte er sich mit künstlerischen Radirungen, die geistreiche Composition, feines Gefühl für das Schöne und innigen Ausdruck beurkunden. Auch besitzen wir von ihm mehrere Gemälde, die gründliches Studium der alten Meister, insbesondere der deutschen (die ihm in der alten deutschen Kunststadt ohnedem zunächst lagen), und viel Farbensinn vorzugsweise im landschaftlichen Detail verrathen. Solchen anstrengenden Arbeiten musste sein ohnedies schwächlicher Körper unterliegen, und es begannen des Künstlers Leiden auf dem Krankenlager, das ihm die fürchterlichsten Schmerzen verursachte, und welches er erst nach sieben Jahren am 1. Februar 1842 mit dem Heimgange zum besseren Jenseits verlassen sollte. Gleich unserm Dichter H. Heine, bewies er während seiner langwierigen Krankheit in seinen Kunstschöpfungen, die öfters den liebenswürdigsten Humor jedoch ohne böswillige Satyre unterbreiten, dass Geist und Herz ungetrübt waren. Er erreichte somit nur ein Alter von 27 Jahren 5 Monaten. Sein biederer Charakter sichert ihm die Erinnerung seiner Freunde, einige seiner Arbeiten nehmen aber einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kupferstichkunst ein.

Schliesslich mögen hier einige Auszüge von Briefen des Künstlers an den Berichterstatter Platz finden, die das sehnlichste Verlangen nach Hervorbringung besserer Kunstgegenstände und nach Ausbildung seiner selbst höchst naiv ausdrücken. Derselbe schrieb uns unterm 11. October 1841:

„Da sitz' ich jetzt Jahr aus Jahr ein auf meinem Zimmer und arbeite, dass mir manchmal der Buckel kracht, und plage mich meistens mit Lumpereien, als Büchertiteln, Stahlstichlein, durch die zweite Hand etc. etc., Sachen, wobei nichts herauskommt, als: gegenwärtig nicht viel, eine ungewisse Zukunft, Hektik und Siechthum gewiss, wenn man's ernstlich nimmt. Gänzlich isolirt, wie es meine fatalen Krankheitsübel mit sich brachten, plagt mich manchmal der Teufel, dass ich dazwischen Compositionen, Radirungen, Zeichnungen und Gemälde producire, die wenig Menschen bei mir sehen, noch weniger die sie verstehen oder achten, dann bleibt mir der Wisch auf dem Halse und ich kann mich (wie ich will) entweder für einen grossen Künstler oder für nichts achten; da möchte einem schon die Lust zu weiterem Schaffen vergehen. Das einzige was meinen Muth aufrecht erhält, ist das Beispiel vergangener Zeiten, der älteren Künstler vergangener Jahrhunderte; die Arbeiten Dürer's, der beiden Behame mit ihrem netten Stichel und ihrer plastischen Zeichnung, die Radirungen der älteren Niederländer, Rembrand's Charakter- und Lichteffectbilder, Waterloo's

geistreiche Landschaften, du Jardin's und Berchem's Viehstücke, der grossartige Rubens und der bezaubernde van Dyck, der wilde Salvator Rosa und der phantastische Callot, Hogarth, der grosse Seelenmaler, sie alle bezeugen, dass die Kunst auch bei Verirrungen und in den sonderbarsten Darstellungen, wenn ihnen nur der Künstler inneren Adel einzuhauchen versteht, das Interesse der Kenner in Anspruch nimmt; so denke ich denn, was mit Liebe geschaffen, findet am Ende doch Anerkennung, und ohne Fehler und Mängel ist kein menschlich Werk."

Ferner unterm 17. November 1841:

„Ihre Worte über verfehltes Künstlerdasein haben auch mich veranlasst, mein Inneres und die Resultate meines Strebens und Schaffens genauer zu untersuchen, so ist dann die Prüfung nicht zu meiner Zufriedenheit ausgefallen. Mit Erröthen erkenne ich die Zersplitterung meiner Kräfte, denke, es sei zu spät, abzulenken und bessere Auen zu suchen, wenn das edle Ross einmal zur elenden Schindmähre geworden ist und befürchten muss, beim ruhigsten Schritt zusammenzustürzen."

Endlich unterm 25. November 1841, wenige Wochen vor seinem Tode:

„Ich werde meine Hoffnung nicht aufgeben, einmal einen gewissen Platz zu erreichen, von dem aus ich gesichert, wenigstens für die wahre Kunst meine wenigen Talente entwickeln kann, um zu zeigen, dass mir es Ernst gewesen; ich will nicht der Knecht sein, der seines Herrn Pfunde vergräbt. Zeitlicher Vortheil ist nicht immer hoch anzuschlagen; der Reichthum ist ein Egoist. Wie kann ein Künstler, der nur auf Tagwerksproducte abgelohnt und angewiesen ist, sich zum Höheren aufschwingen! Der wahre Künstler zeigt in seinen Arbeiten den inneren Menschen, die Gefühle des Herzens geben seine Hände wieder."

Ein dermalen noch lebender, jüngerer Bruder dieses Künstlers, Namens Georg Friedrich Geuder, beschäftigte sich vor einigen Jahren ebenfalls mit der Kupferstechkunst und ist der Verfasser einiger geistreicher Radirungen.[1])

Wir lassen hier die beachtenswerthesten Stiche und Radirungen des Künstlers Hans Geuder folgen:

1. Felsengarten. 8. Zinkradirung.
   Erstlingsversuch.

2. Erinnerungsblatt an die dritte Secularfeier der

1) Die Werke dieses Künstlers werden wir bei späterer Veranlassung verzeichnet darbringen. Der Verfasser.

augsburgischen Confession am 25. Juni 1830. Fol. Zinkradirung.

Erstes in Auftrag geliefertes Produkt.

3. Vier geistreich radirte Scenen jüdischer Charaktere auf einem Blatte, nämlich der Gemäldehändler, der Pferdehändler, der Bauer mit den zwei Juden und die vier Juden. gr. fol.

Sehr selten.

4. Die Anbetung der h. drei Könige, nach einem Gemälde in der Moritzkapelle zu Nürnberg; Radirung, mit dem Grabstichel und der kalten Nadel überarbeitet. kl. fol.

Frühzeitige Arbeit, hervorgerufen durch jugendliches Streben Vollendetes zu liefern; verunglückte nur an gänzlichem Mangel einer technischen Vorschule.

5. Der Schnupfer, satyrischer Bilderbogen. gr. fol. Radirung. Diese Arbeit wurde des Morgens begonnen und des Abends schon an den Verleger G. N. Renner in Nürnberg verkauft.

6. Titelbild zu einem im Verlage von G. N. Renner erschienenen Liederbuche, betitelt: „Des Soldaten Leiden und Freuden.“ qu. 8. Radirung.

7. Desgleichen, desgleichen zu Robinson.

8. Desgleichen, desgleichen zu einem bildlichen Vogelalphabete.

9. Die sieben Bitten der Eheherren an ihre Frauen. Verlag von G. N. Renner. fol.

10. Die zehn Gebote der Ehemänner. Verlag von G. N. Renner. gr. fol.

11. Ein sitzender Fuhrmann, der sich mit Essen beschäftigt. kl. fol.

Radirt und aqua tinta von gutem Effect.

12. Landschaft an der Donau mit Walhalla und Donaustauf. kl. qu. fol.

Aquatintablatt von hübscher Ausführung.

13. Lichtenstein. Verlag von Carl Mayer, Nürnberg. 8. Erster Stahlstichversuch. Dieses Blatt und die beiden folgenden wurden zur bildlichen Ausschmückung von Taschenbüchern verwendet.

14. Hinda. Derselbe Verlag. Stahlstich. 8.

15. Amerika. Derselbe Verlag. Stahlstich. 8.

16. Deutschlands erste Eisenbahn mit Dampfkraft zwischen Nürnberg und Fürth. kl. qu. fol. Stahl.

Diesen Gegenstand mit vielen Figuren, mit Ansicht der Stadt Nürnberg, musste der Künstler zweimal fertigen, da der Hintergrund auf der ersten Platte verätzt wurde. Aetzdrücke dieser ersten Platte sind jedoch äusserst selten.

17. H. Aloysius. Verlag von Manz, Regensburg. 8. Stahlstich.
18. Waldige Landschaft mit einem Angler, im Hintergrunde mit einem Mädchen, nebst dem Monogramm H. G. fol.

Dieses Blatt von eigner Erfindung gehört zu den besten Werken des Künstlers. Auf den ersten Aetzdrücken findet sich noch ein zweiter Angler vor, der jedoch auf den späteren entfernt wurde.

19 u. 20. Zwei Blätter aus dem Wege einer Buhlerin zur Stuttgarter Ausgabe des Hogarth'schen Werkes. gr. qu. 8.
21. Einfälle, auf einem Plattenabschnitt, oben die Brustbilder zweier Affen, unten die Brustbilder einer Köchin und ihres Liebhabers. 12.
22. Das Schweisstuch nach A. Dürer und Copie nach L. de Laborde's Clair-obscur; auf einer Zinkplatte gravirt. gr. fol.

Diese letzte Arbeit des Künstlers wird in Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog, 13. Abtheilung, No. 12726 aufgeführt.

Ausserdem lieferte unser Künstler viele Tafeln für Oken's Naturgeschichte, für ein russisches Costumwerk und für andere literarische Erscheinungen.

Obernburg am Main. **Theodor Sündermahler.**

Johann Elias Ridinger's Leben und Kunstwerke, möglichst vollständig und treu geschildert von G. A. W. Thienemann, Pfarrer zu Sprotta.

So wird der Titel einer Schrift lauten, welche im Verlag und unter gütiger Beihülfe Herrn R. Weigel's baldigst erscheinen soll. Es herrscht unter Freunden der Kunst, zumal wenn sie dabei zugleich Freunde der Natur und Jagd sind, wohl nur eine Stimme, dass Ridinger eine solche Aufmerksamkeit auch jetzt noch verdiene, und sie in erwünschter Ausführlichkeit und Gründlichkeit noch nicht erhalten habe. Von dieser Seite daher bedarf dies Unternehmen gewiss keiner Entschuldigung. Es fragt sich nur, ob ich der Arbeit gewachsen sei und meine geringen Kräfte nicht überschätze? So viel gestehe ich offen, dass ich ohne die freundschaftliche Unterstützung Herrn Weigel's kaum im Stande gewesen sein möchte, mich der Arbeit, so lachend sie mir auch schien, zu unterziehen. Denn es gehört jetzt schon viel dazu, die, theilweise so selten gewordenen, Werke Ridinger's nur vollständig kennen zu lernen, geschweige sie gehörig zu beurtheilen und zu schildern. Aber bei der erwähnten mir zugesagten Unterstützung wage ich es mein Heil zu versuchen und dem unsterblichen Natur- und Kunstfreunde Ridinger sein Recht zu verschaffen. Aufgefor

dert von meinem Freunde erlaube ich mir daher eine Probe meines Unternehmens hier vorzulegen und empfehle sie der gütigen Beachtung und glimpflichen Beurtheilung der weit verbreiteten Verehrer Ridinger's.

Das Paradies oder die Schöpfung und der Sündenfall des ersten Menschenpaares.

12 Blatt, breit 1 F. 7 Z. 4 L., hoch 1 F. 1 Z. 6 L., gehört also zu den grössten, aber auch ausserdem zu den berühmtesten Arbeiten J. E. Ridinger's. Unter den Originalzeichnungen, welche Herrn R. Weigel besitzt, enthält eine ganze Mappe nichts als Arbeiten diese Sammlung betreffend, woraus man sieht, wie sehr ihm selbst daran lag, dieselben so ausgezeichnet, als nur immer möglich zu machen. Einige der gelungensten Zeichnungen führte er völlig aus, und würdigte sie unter Glas und Rahmen seine Wohnstube zu verzieren. Sie beschäftigten ihn bis ans Ende seines Lebens. Hier konnte sich sein Genie auch in der Gruppirung der verschiedenartigsten Thiere, in Darstellung der schönsten Baumparthieen und lieblichsten Gegenden recht auffallend zeigen. Sein Lebensbeschreiber nennt diese Tafeln sehr reizend und theologisch. Veranlassung genug, sie recht ausführlich zu beschreiben. Sie sind nicht numerirt, lassen sich aber leicht nach dem Inhalt und nach den darunter befindlichen Bibelsprüchen ordnen.

1. „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über die ganze Erde und über alles Gewürme, das auf Erden kreucht." Gen. I, 26. Dasselbe französisch. Darunter lat.:

Pictus es, o homo, et factus a Deo, Domino tuo, bonum habes artificem atque pictorem, noli bonam delere picturam, non fuco, ses veritate fulgentem, non cera expressam, sed gratia. S. Ambros. in Hexaëm. I. V. S. Brockes Gedichte. 8. p. 84.

„Gemahlt bist du, o Mensch, und gebildet von dem Herrn deinem Gott. Du hast einen guten Bildner und Mahler. Verwische ja nicht das schöne Gemählde, das nicht zum Schein, sondern in Wahrheit glänzt, nicht in Wachs, sondern in Gnade dargestellt ist."

Da liegt das Meisterstück der irdischen Schöpfung, der erste Mensch, auf seinen Knieen, die gefalteten Hände und das Gesicht der Sonne, dem sichtbaren Bilde des erhabenen Schöpfers, zugewendet, und dankt Gott inbrünstig für sein Leben. Umgeben ist er von schönen Baumgruppen und von allerlei Thieren auf den Bäumen, auf dem Erdboden, im Wasser, das sich ganz vorn zeigt. Wir bemerken darunter die grüne Meerkatze, einen bärtigen, ungeschwänzten Affen, die gestreifte Hyäne, ein Kaninchen, ein Nasenthier, zwei Trappen, einen Königsgeyer, Adler, Papagei, türkische Enten, Ohreule u. s. w.

2. Und Gott der Herr — gemacht hatte. Gen. 2, 8. — Posuit hominem Deus in Paradiso, sicut solem in coelo, expectantem regnum caelorum, quemadmodum creatura expectat revelationem filiorum Dei. Ambros. de parad. c. 1.

„Gott setzte den Menschen in's Paradies, wie die Sonne in den Himmel, damit er das Himmelreich hoffe, gleichwie die Creatur hofft auf die Offenbarung der Kinder Gottes."

Da sehen wir Adam gottbegeistert den ersten Aufgang der Sonne freudig begrüssen im Garten Eden. Die zahlreiche, ihn umgebende Thierwelt jubelt, gleich ihm, der herrlichen Pracht entgegen. Alles, bis auf den noch einsamen Mann, paarweis. Stier und Kuh ihm zunächst, Widder und Schaf nicht weit davon, ein Paar Murmelthiere, Hasen, Pfauen, Truthühner, Schwäne, Cormorone, Reiher, allerlei Entenarten, dazu eine Gazelle, und ein Krokodil, einsam. Ein lebendiges, reizendes Bild.

3. Und Gott, der Herr, gebot — des Todes sterben. Gen. 2, 16, 17.

Considerare potuit homo ex his, quae Deus ante ei contulerat, summam auctori obedientiam esse deferendam et ideo, si vim nesciebat boni et mali, tamen, quia tantorum auctor dixerat, de ligno scientiae boni et mali non esse gustandum, fidem praeceptori servare debebat. Ambros. de par. c. 6.

„Schliessen konnte der Mensch aus dem, was Gott vorher ihm erzeigt hatte, er sei dem Schöpfer den grössten Gehorsam schuldig; und sollte daher, auch wenn er die Macht des Guten und Bösen noch nicht kannte, doch, weil der höchste Herr gesagt hatte: „Vom Baume des Erkenntnisses Gutes und Böses sollst du nicht essen", dem h. Gesetzgeber folgen."

Adam liegt knieend vor der Gotteserscheinung, welche in hellen Lichtstrahlen und Wolken durch grosse Bäume bricht. Links der Baum mit der verbotnen Frucht. Vorn und in der Mitte ein Paar Cactus. Auf den Aesten 2 Ara, unten rechts ein brauner Geier und ein Adler, ein Paar Zebra, eine Gans, ein Ziegenbock etc.

4. „Denn als Gott der Herr gemacht hatte — so sollten sie heissen." Gen. 2, 19. 20.

Adducta sunt omnia ad Adam, ut in omnibus videret, ex utroque sexu substantiam constare naturae i. e. ex masculo et foemina et ipse usu exemploque cognosceret, necessarium sibi consortium mulieris adjectum. Ambros. de par. c. 2.

„Alle Geschöpfe wurden dem Adam vorgeführt, damit er an allen bemerkte, die Erhaltungskraft der Natur bestehe in zwei Geschlechtern d. i. aus dem Dasein von Mann und Weib und er selbst nun aus Erfahrung und Beispiel (lernte oder) erkennte, auch ihm sei ein beigeselltes Weib nothwendig."

Da ist nun Ridinger in seinem Esse, da kribbelt und wibbelt es oben und unten und in der Mitte. Natürlich stets ein Männlein

und ein Fräulein. Auch er nimmt's, wie Ambrosius, Adam soll das Bedürfniss der Gehülfin fühlen und durch und durch die Wahrheit anerkennen: „Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei.“ Der Ursprung der Sprache ist Nebensache. Da steht nun Gottes Ebenbild, vom Lichtstrahl der Gottheit erleuchtet, als Herr der Schöpfung in der Mitte freundlich, doch majestätisch gebietend, noch hat ihm die Sünde seinen Adel nicht geraubt. Neben ihm 2 edle Rosse, den Menschen anwiehernd und ihre Dienste anbietend, noch näher ein Paar treue Hunde, nicht weit davon Stier und Kuh, Widder und Schaf, Bock und Ziege. Auch Katzen fehlen nicht. Im Hintergrund Elephanten und Kameele, damit keins der dienstbaren, für den Menschen ganz besonders vom Allgütigen bestimmten Thiere vermisst werde. Aber wir sehen auch Löwen und Leoparden, Luchse und Wölfe, Füchse und Dachse, Elenn- und edle Hirsche, Rehe und Igel, Marder und Eichhörnchen, Affen, Nashörner und Auerochsen und wer weiss, was sonst noch, von Säugethieren. Es wimmelt aber auch von Vögeln in der Luft, auf den Bäumen, auf dem Erdboden und im Wasser. Ein reiches und schönes Blatt.

5. „Da liess Gott der Herr — und brachte sie zu ihm.“ Gen. 2, 21. 22.

Non undecunque, sed de costa viri fecit viro auctor conjugii, Deus, adjutorium hujusmodi. Numquis absque injuria factoris sui vir costam suam abjicere poterit? Rupertus Tuit. in Genes. l. II. c. 34.

„Nicht aus irgend einer andern Masse, nein aus der Rippe des Mannes hat Gott, der Stifter der Ehe, dem Manne eine derartige Gehülfin gebildet. Wie? wird der Mann ohne Beleidigung des erhabenen Schöpfers seine Rippe verstossen können?“

Die Sehnsucht des Mannes ist gestillt, die Männin erschaffen. Gott giebt seinen Freunden das Beste im Schlafe. In schweren Traum versunken liegt Adam krampfhaft gewunden da und hinter ihm steht im Lichtstrahle des allmächtigen Schöpfers das schöne Gebilde von seinem Fleisch und sieht liebend auf ihre Urquelle herab. Alle Thiere staunen verwundernd die neue, anziehende Gestalt an. Vom Elephanten, der seinen Rüssel nach ihr streckt, bis zum schüchtern blickenden Häschen, vom Strauss bis zur Ente ist Alles mit der neuen Schöpfung beschäftigt. Der Affe weist mit Fingern auf sie. Auch stehen bedeutungsvoll 2 Jungfernreiher in der Nähe.

6. „Da sprach der Mensch — vom Manne genommen ist.“ Gen. 2, 23.

Ex una radice orti sunt, et in unum corpus convenerunt, una caro igitur aequalem habeat honorem. Chrysost. Cat. in Matth. c. 19.

„Aus einer Wurzel sind sie entsprossen und zu einem Leibe vereint, als ein Fleisch gebührt ihnen gleiche Ehre.“

Jehovah im Lichtglanz führt dem erwachten Adam Eva als Weib zu. Er streckt ihr die Hand entgegen, sie beugt sich schamhaft etwas zurück. Hinter und neben ihm Hunde, als Bild der Treue. Sonst sehen wir noch an bemerkenswerthen Thieren einen grauen Pavian nebst 2 anderen Affen, 2 syrische Ziegen mit Schleppohren, ein Paar Gazellen, die ich sonst in dieser Art nirgends von Ridinger dargestellt finde, ein Paar Elennhirsche, einen Goldfasan, Purpurhuhn, Doppelsporn (Pavo bicalcaratus), Casuar u. a. m.

Die sechs ersten Tafeln stellen die Würde und das Glück des ersten Menschenpaares im Paradiese dar, die sechs folgenden das stufenweise Herabsinken zum grössten Jammer und Elend.

7. „Und das Weib schauete an — und ass.“ Genes. 3, 6.

Infirma auctor judicii, qua de eo, quod non gustaverat, judicabat. Et ideo non facile, nisi quod diligentius tractaverimus, quod interiore probaverimus affectu, videtur ad opus aliquod esse sumendum. S. Ambros. de parad. c. 13.

„Sie (Eva) zeigte sich als eine sehr schwache (unhaltbare) Schiedsrichterin, insofern sie über etwas entschied, was sie noch nicht gekostet (versucht) hatte. Daraus erwächst die Regel, dass uns nichts zu einer That bestimmen solle, was wir nicht vorher sorgfältig geprüft und gleichsam mit dem Innern des Gemüths durchforscht haben.“

Die Lust hat empfangen, sie gebiert die Sünde. Ziemlich frech steht das lüsterne Weib neben dem Baume des Erkenntnisses, der mit Recht, als corpus delicti, die Mitte der Tafel einnimmt, und bricht die zweite Frucht für sich, die erste, für Adam bestimmte, liegt vor ihr. Der Mann steht ihr gegenüber auf einer Anhöhe und schaut voll Entsetzen dem Verbrechen zu, das er doch, schwach genug, in Bälde auch vollbringen und die Schuld mit dem Weibe theilen wird. Die niedere Creatur verwundert sich ebenfalls höchlich, und trauert tief über diesen entsetzlichen Frevel. Die Meerkatze, der graue Pavian, Geier und Adler und ein Pfauenreiher wenden das Antlitz weg von dem Schauspiel; andere blicken schreiend und tadelnd nach der verbrecherischen That, so Kameele und Schafe, Rehe und die neben Adam stehenden treuen Hunde, so der Alpengeieradler, der andere Pfauenreiher und mehrere. Ein Ara aber, gleich hinter Eva, scheint einen Anlauf nehmen und die Sünderin beissen zu wollen. Nur die Schlange, die Verführerin, windet sich am Baumstamme herab und schaut beifällig der Schandthat zu. Ein sehr gelungenes Bild!

8. „Und gab ihrem Manne auch davon und er ass.“ Gen. 3, 6.

Non habebat fidem, qui praevaricatus erat mandatum Dei, non habebat continentiam, qui de interdicto sibi gustaverat ligno. S. Ambros. de parad. c. 13.

„Der hat keine Standhaftigkeit bewiesen, welcher beim Gebote

Gottes gewankt; der keine Enthaltsamkeit, welcher vom verbotenen Baume gekostet hat."

Da sitzen nun unsere ersten Stammeltern einander gegenüber unter dem entscheidenden Baume, und mit einschmeichelnder Geberde bietet das Weib die verbotene Frucht, welche sie in der linken Hand ihm vorhält, dem Manne zum Genuss dar. Adam beugt sich verlegen und ängstlich etwas zurück, streckt aber doch die verwegene Rechte nach der Frucht aus, welche er zwar ziemlich spitzig am äussersten Stiele, aber doch anfasst, indem die teuflische Schlange hinter beiden hohnlachend zuschaut. Der treue Hund unter Adam verzieht den Leib krampfhaft und heult vor theilnehmendem Schmerz, die Katze wälzt sich im Staube. Ein Papagei will Eva strafen. Hinter ihr 2 Pfaue, als Sinnbilder des Stolzes und Selbstgefälligkeit, dann ein Vielfrass — Bild der Genusssucht, der Gefrässigkeit — der Paradiesvogel eilt das Paradies zu verlassen. Auch ein lüsterner und geiler Pavian schaut billigend darein. Macht ein solches Werk nicht dem grossen Künstler alle Ehre?

9. „Adam sprach — darum versteckte ich mich." Gen. 3, 10.

Ad se ipsos absconderunt se, ut conturbarentur miseris erroribus, relicto lumine veritatis, quod ipsi non erant. Augustin. in Gen. l. II. c. 16.

„Sie verbargen sich vor Gott und verliessen sich auf sich allein, so dass sie nun das wahre Licht, welches in ihnen immer zu finden war, von sich stossend, von trostlosen Irrthümern befallen wurden."

Dem Verbrechen folgt die Strafe auf dem Fusse nach. Jehovah ist erschienen und will im Ungewitter mit ihnen reden — doch gehen seine belebenden und belohnenden Lichtstrahlen, in denen er erscheint, hinter ihnen in mit dem Horizont paralleler Richtung weg, da sie sonst auf sie besonders herabfielen. Da liegt nun Adam zusammengekrümmt, nicht betend, sondern verzweiflungsvoll auf der Erde, das Weib knieet mit zerknirschter Geberde neben ihm — die Schaam hat sie getrieben, Blätter um den Leib zu winden. Die Schlange krümmt sich neben ihnen. Die ganze Umgebung ist in Düster gehüllt; schwarze, unglückschwangere Wolken senken sich herab. Ein furchtbar brüllender Löwe, ein jämmerlich heulender Jagdhund, ein gesträubtes Stachelschwein, eine schreiende Gazelle, ein kreischender Luchs und furchtbar gesträubter Adler erhöhen das Schauerliche des Bildes.

10. „Der Herr sprach — nicht davon essen." Gen. 3, 11.

Deus omnium videt culpas et omnium delicta cognoscit, super omnium animam, super omnium occulta oculos habet. S. Ambros. de parad. c. 14.

„Gott sieht die Sünden Aller und kennt Aller Verbrechen. Er hat Augen für alle Seelen und für alle Geheimnisse."

Da werden die beiden Sünder von dem gerechten Vater im Himmel zur Rechenschaft gerufen. Er erschüttert ihnen durch seine furchtbare Erscheinung in schwarzer Gewitterwolke unter Blitz und Donner das Gewissen. Da liegt Adam, zerfallen mit sich selbst, die Gewissensfolter in allen Gliedern, halb knieend, da, das Weib hingegossen auf einem Felsstück mit kläglich gefalteten Händen, das Gesicht vom Lichtquell abgewendet; vor ihnen die Schlange, sich auf der Erde windend. Aus dem düstern Gewölk blickt ein Kameel und 2 Leoparden hervor. Auf der andern Seite sieht uns ein griesgramiger Wisent (Ur), ein meckernder angorischer Ziegenbock und das Fratzengesicht eines auch auf der Erde liegenden Affen an. „Der Aff' ahmt Alles nach!" u. s. w. Dann eine Antilope und kleinere Gazelle, ein Paar Meerschweinchen, ein trauriger Tigerhund und ein naseweiser Affe, der mit dem Finger auf die Trauergestalten hinweiset. Die Feigenblätter spielen nun fort ihre bedeutsame Rolle.

11. „Verflucht sei der Acker — zur Erde werden." Gen. 3, 17—19.

Ecce, ultima percussio mors carnis est. Saltem haec plaga superbiam cineris domare et redigendas in lutum cervices quandoque flectere habebat. Rupert. Tuit. in Gen. c. 24.

„Siehe, der Tod ist der (die) letzte Ruck (Niederlage) des Fleisches. Wenigstens vermag diese Plage den Stolz der Asche zu bezähmen, und die in Koth zu verwandelnden Nacken, wo möglich, zu beugen."

Gott kündigt den Sündern die harte, aber verdiente Strafe an. Seine Erscheinung wie auf der vorigen Tafel. Adam halb knieend schaut verstohlen dahin — Eva horcht stehend, etwas vorwärts gebückt und die Fingerspitzen zusammengehalten, der entsetzlichen Drohung. Die Schlange vermag sich nicht mehr etwas von der Erde zu erheben. Ein Paar Stinkthiere, als Embleme, fehlen nicht, ein gemeiner Affe liegt, oder klebt vielmehr an einem Baumstamme und schaut neugierig die Angst der verwandten Menschen an, ein Adler schauert vor ihnen, ein Nilpferd zeigt ihnen sein grimmiges Gebiss, ein Reiher ergreift eilig die Flucht. Auch der treue Hund konnte den Jammer nicht mehr mit ansehen; er lugt ganz in der Ferne.

12. „Gott der Herr trieb — Baum des Lebens." Gen. 3, 24.

Quoniam tam negligens fuerat homo in mandato tradito, hinc factum est, ut tanto diligentius ingressus muniretur et flammeus gladius, cum versatur, obduret et praemuniet omnes vias, quae illuc ferunt, ut continuam memoriam et timorem illi incutere possit. S. Chrysost. in IV Cap. Gen. homil. 18.

„Weil der Mensch so nachlässig in Befolgung des Anbefohlnen gewesen war, so geschahe es, dass der Eingang desto sorgfältiger verwehrt wurde, und das flammende Schwert, so lange

es geschwungen wird, verdirbt und verschliesst alle Wege, welche dahin führen, um ihm stete traurige Erinnerung und Angst einzuflössen."

Hier geschieht nun das Schrecklichste, denn der Herr, unser Gott lässt sich nicht ungeahndet verspotten. Er sendet den Engel mit flammendem Schwert und dieser treibt das jämmerlich klagende Menschenpaar, welches die Hüften mit Fellen umwunden hat, aus dem Paradies. Gleich hinter ihnen zeigt sich symbolisch das Elendthier, und eine Antilope (oryx) will sie mit ihren Spiessen verwunden. Ein ganzes Rudel Thiere läuft den Menschen voran und flieht. Der Pfau gleich neben Eva, der brüllende Löwe und der einen Buckel machende Kater, der Panther und das Wildschwein, die gestreifte Antilope, der Esel, Kuh und Schaaf, der Bär und Iltis, sammt den Vögeln in der Luft, Alles flieht vor dem flammenden Schwert. Zwei Hunde bellen die Jammergestalten an, denn ihre Treue hat es bei den Untreuen nicht mehr aushalten können. Auch die Schlange fliehet mit, die Versuchung dauert fort.

G. A. W. Thienemann,
Pfarrer zu Sprotta.

Ueber

Peter Roddelstet genannt Peter Gottlandt,

Schüler Lucas Cranach des Aelteren.

Von **Chr. Schuchardt** in Weimar.

Man hat gesagt, dass die Cranachische Schule ohne nachhaltige Wirkung verlaufen sei. Das ist freilich im Allgemeinen wahr; doch trifft diese Bemerkung die andern Schulen des 16. Jahrhunderts in ähnlicher Weise. Nach Dürer, Holbein, und, in Italien, nach Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael u. s. w. hat kein Künstler dieselbe Höhe wieder erreicht. Auf der andern Seite muss man berücksichtigen, dass bis jetzt noch zu wenig oder vielmehr fast gar nichts gethan worden, um über die Nachwirkung der Cranachischen Schule hinlängliche Kenntniss zu erlangen. Bei meinen Nachforschungen über diesen Meister sind mir eine Menge Bilder vorgekommen, die das Gepräge seiner Schule deutlich zeigten und theilweis von nicht geringem Verdienst waren, ohne dass etwas Bestimmtes darüber zu erfahren gewesen wäre. Auf Mittheilung unsicherer Nachrichten und Ueberlieferungen darf man sich aber in solchen Fällen nie einlassen, weil dergleichen Angelegenheiten fast unwiederbringlich dadurch verwirrt werden. In

der zweiten und dritten Hand gelten ausgesprochene Vermuthungen, Wahrscheinlichkeiten schon als Gewissheit, besonders wenn sie von Jemand mitgetheilt worden, dem man sonst zu vertrauen Grund hat. Spätere, auf sichere Nachrichten sich stützende Berichtigungen dringen oft gar nicht oder nur unendlich langsam durch. Bei Cranach z. B. kenne ich es aus eigener Erfahrung. Trotz aller urkundlich mitgetheilten Notizen werden die alten Fabeln immer wiederholt; ja ein namhafter Schriftsteller weist in einem seiner Werke, in einer Note, anerkennend auf mein Buch,[1]) während er im Text ganz naiv die alten urkundlich widerlegten Geschichtchen auftischt.

In dieser Schrift über Cranach habe ich nun eines Schülers desselben gedacht, dessen Monogramm Bartsch in seinem Peintre-graveur IX. p. 233 als das eines unbekannten Stechers aufführt und dabei nur warnt, es nicht mit dem des Philipp Galle zu verwechseln. Dann beschreibt er 6 Bl. dieses Meisters. Brulliot Dict. d. Monogr. I. 2233 bemerkt, dass ihm, ausser den von Bartsch angeführten Blättern noch zwei andere vorgekommen seien.

Da ich ausser diesen von beiden erwähnten Kupferstichen und einem Holzschnitt noch mehrere andere entdeckte und auch einige Bilder, die fast sämmtlich vermuthen liessen, dass dieser Künstler in Weimar thätig gewesen sei, so suchte ich in dem Grossh. und Herzogl. S. Gesammtarchiv daselbst nach, und fand auch meine Vermuthung bald bestätigt. Zuerst stiess ich in den fürstlichen Kammerrechnungen auf Zahlungen für gefertigte Malereien an Peter Maler, Peter den Maler, Meister Peter den Maler. Die früheste fand sich in der Rechnung von 1548—49. Später fiel mir auch dessen Anstellungsdecret als Hofmaler in die Hand, welches ich hier nach dem Original vollständig mittheile, da es nicht lang ist und für die damaligen Zustände nicht ohne Interesse:

Von gotts gnaden, Wir Johans Friderich, der Elder, Hertzog zu Sachssen, Vnd geborner Churfürst etc. bekennen hirmit gegen menniglich das Wir **Petern Gottlandt** zu vnnserm Maler, vff drey Jar lanngk[2]) bestaldt vnd angenohmen haben, Bestellen vnnd nehmen Ihnen darzu auff vnnd ann, hirmit vnnd Inn Krafft ditz Brieffs, Also vnnd dergestaldt, das er die drey Jar vber Vns alle arbeit, so wir an Inhe begern

1) Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, von Chr. Schuchardt. 2 Thle. Leipzig, bei F. A. Brockhaus. 1851.

2) Die Besoldungen der nur auf bestimmte Jahre angestellten fürstlichen Diener sind in den Rechnungen immer unter besonderer Rubrik: Auf Abkündigung aufgeführt. Doch habe ich nicht gefunden, dass Roddelstet oder ein anderer auf diese Weise angestellter Maler aus dem Dienst entlassen worden sei. Die Dienstzeit geht stillschweigend bis zu ihrem Tode fort.

vnnd bevelhen werdenn, mahlen vnnd vorfertigen vnnd die Farbe zu allem mahlen vff seinen Costen selbst zu verschaffenn schuldigk sein solle. Dargegenn vnnd zu ergetzlichkeit wollen Wir Ihme Jerlichen, vnnd ein Jedes Jar besonderen zwanzig gulden zu Besoldung, Zehen groschen wochentlichen Costgeldes, vnnd ein leudisch Sommer hoffkleydt, wie Wir vber vnnseren Hoff zu kleydenn pflegenn, reichen vnnd gebenn lassen. Was er auch vff vnnseren Bevehl arbeiten vndt malen wirdet, Wollen wir vnns mit Ihme darumb zuvorgleichen wissen, Doch sol er Vns seine arbeit vmb ein gleiches vnnd was billich ist, auch allewegen neherer dan einem andern verfertigen vnd geben u. s. w.

Darauf folgt noch der Befehl des Kurfürsten an die Beamteten, das Erwähnte an Peter Gottlandt gegen Quittung zu verabreichen, d. d. Grimmenstein (Gotha) Dienstag am Tage Jacobi 1553.

Durch dieses Anstellungsdecret schien nun festgestellt, dass unser Künstler Peter Gottlandt heissen müsse, womit auch das aus den Buchstaben P und G zusammengesetzte Monogramm übereinstimmt.[1])

Erst später, nachdem ich in meinem Buche über Cranach einige dieser Notizen im Allgemeinen und den Namen dieses Künstlers mitgetheilt hatte, wonach seitdem in mehreren Auctionscatalogen die von ihm herrührenden Kupferstiche aufgeführt wurden, fand ich, neben andern urkundlichen Notizen, auch ein eigenhändiges Schreiben desselben, d. d. Weimar den 8. Octobris 1549, in welchem er sich Peter Roddelstet Maler aus Gottlandt unterschreibt. Dieses Schreiben enthält eine Angabe verschiedener

---

1) Bemerkenswerth ist dabei, dass die Anstellung Peter Gottlandt's bei Lebzeiten Cranach des Aelteren erfolgte, während dieser in Weimar und sein Sohn in Wittenberg noch rüstig für den Kurfürst Johann Friedrich I. und dessen Söhne malten. Kurz nachher erhält ein anderer Maler, Johann Lange in Gotha, von dem Herzog Johann Friedrich dem Mittlern 100 Fl., damit derselbe zwei Jahre zu Antorf (Antwerpen) bei dem berumbten Maler Florus (Franz Floris) das Malen und Conterfeien gut lerne; da er in der Kunst des Malens schon einen guten Anfangk gemacht. Nach seiner Rückkehr 1563 wird er neben Peter Gottlandt mit 30 Fl. jährlicher Besoldung, einem Erfurter Malter Korn und einer Sommerhofkleidung angestellt. Einige Zeit darauf tritt ein dritter Maler, Veit Thieme, als Hofmaler ein.

Von allen diesen sind in den Rechnungen eine Menge Arbeiten aufgeführt, woraus man sieht, dass sich die grosse Kunstliebe der sächs. Kurfürsten auf ihre Nachkommen in reichem Maasse vererbt habe. Dieses zeigen auch ferner die in den fürstlichen Rechnungen öfters vorkommenden Summen für Kunstwerke, welche die Herzöge von auswärtigen Malern kauften und anfertigen liessen, so wie der herzogliche Befehl, Montags nach Estomihi 1553, dem Peter Gottlandt 16 Fl. auszuzahlen, dass er Lorentzen Schröter das Maler hantwergk lernen solle.

für den Herzog Johann Friedrich den Mittleren gefertigter Malereien mit beigefügten Preisen dafür. Am Schluss ist die Bitte ausgesprochen, dass ihm der Fürst bei seiner vorhabenden Verheirathung behülflich sein solle. Nur noch einmal habe ich den Namen Peter Rudestet, statt Roddelstet gefunden, so dass man sieht, dass er gewöhnlich Gottlandt, am häufigsten Meister Peter genannt worden ist.

Ob dieses Gottlandt nun die zu Schweden gehörende Landschaft Gothland, zwischen Norwegen, dem eigentlichen Schweden, der Ostsee und dem Kattegat, oder ein bestimmter Ort dieses Namens sei, kann man freilich nicht mit Gewissheit feststellen; doch ist das erstere das Wahrscheinlichere. Der Name Cranach stand im nördlichen Europa in grossem Ansehn, wie aus vielen urkundlichen Nachrichten hervorgeht, welche ihn alle den berühmten, den besten Maler nennen. So empfiehlt der Rath der Stadt Hamburg einen jungen Maler Franz Tymmermann zur Ausbildung seines erprobten Talentes in der Malerkunst, auf gewisse Jahre dem berühmten Maler (pictori nobili) und Wittenbergischen Burgemeister Lucas Cranach. Auch lässt er ein Bild für die Stadt von demselben malen, die Belagerung von Wolfenbüttel.[1])

Peter Roddelstet lebte noch 1572. Seine Frau, die er als Wittwe geheirathet hatte, starb 1569.

Obgleich in den fürstlichen Rechnungen eine grosse Zahl von Gemälden Peter Roddelstet's aufgeführt ist, z. B. ein gros tuch in die Schloskirche zu Gotha — ein gemalt tuch, daran die Beschneidung Christi u. A., besonders aber eine Reihe Porträts, Renndecken, Fahnen, Wappen u. s. w., so habe ich bis jetzo doch nur zwei davon auffinden können, (wovon das eine Christus am Kreuz darstellt mit Johannes, Maria und anderen Personen am Fuss desselben.[2]) Da sie aber wegen ihres ruinirten Zustandes keinen sichern Anhalt für ein bestimmtes Urtheil bieten, so will ich vorläufig nur die Beschreibung der von und nach ihm gefertigten Kupferstiche und Holzschnitte geben, so viel mir davon bekannt geworden sind.

Kupferstiche.

1. Jonas. Mit der Jahrzahl 1552 und dem Zeichen. Bartsch B. IX. p. 234. 5 Z. 3 L. br. 3 Z. 1 L. hoch.

Der Prophet klagt dem Herrn, dass der Kürbis, dessen Blätter ihm Schatten gaben, verdorret sei. Jonas sitzt rechts unter

1) In der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte III. Heft 4. mitgetheilt von Dr. F. Schrader.

2) de Wette, historische Nachrichten von Weimar führt (I. 145.) an, dass P. Gottland 1555 den grossen Christoph aufgefrischt habe, den Churf. Johann I. 1515 an den Weimarischen Schlossthurm hatte malen lassen.

einem Laubdach, Gott Vater erscheint in der Mitte oben in Wolken. Links in der Ferne sieht man die Stadt Niniveh; darüber steht: Der Her sprach zu Jona — solcher grossen Stadt. Zeichen und Jahrzahl darunter.

2. Der alte und neue Bund, oder Sündenfall und Erlösung des Menschen. Mit dem Zeichen und der Jahrzahl 1552. 7 Z. 8 L. breit. 5 Z. 6 L. hoch. B. Nr. 2.

Dieses Blatt ist nach einem Cranachischen Gemälde, das sich in der Gothaer Gallerie befindet, obgleich mit einigen Abweichungen. Es ist ein Gegenstand, welcher von dem ältern und jüngern Cranach unendlich vielmal wiederholt worden ist, verschieden angeordnet und in verschiedenen Formaten. In der Mitte steht Moses mit einem Schwert umgürtet, und hinter ihm zwei Propheten; links Adam von Tod und Teufel in die Hölle gejagt, rechts Johannes, welcher Adam auf den Gekreuzigten hinweist und Christus als Sieger über Tod und Teufel. Rechts vorn das Zeichen auf einem Stein, links die Jahrzahl.

3. Der triumphirende Christusknabe das Papstthum bewältigend. Mit dem Zeichen und der Jahrzahl 1552. 7 Z. 3 L. br. 5 Z. 4 L. hoch.

Dieses Blatt ist überhaupt, besonders aber wegen des Gedankens interessant. Es ist nämlich die Darstellung des heil. Georg als Jungfrauenbefreiers auf den Sieg der Reformation über das Papstthum gedeutet. Von links kömmt der Christusknabe auf muthigem Rosse angesprengt und stösst den Schaft der Siegesfahne einem rechts liegenden vierfüssigen Ungeheuer in den Leib, das drei menschliche Köpfe hat: einen Papstkopf mit der Tiara, einen Türkenkopf und den eines Kindes mit Flügeln. Aus dem aufgeschlitzten Leibe dringen Schlangen statt Gedärme. Auf derselben Seite, etwas zurück, ist eine eingestürzte Kirche mit der Bezeichnung daran: Collapsa ecclesia Papae. Unter einem niedern Gewölbbogen derselben sieht man eine Urkunde mit mehreren Siegeln daran, welche durch die Aufschrift ABLAS BRIF bezeichnet ist. Neben derselben bemerkt man einen Mönch mit Thierkopf, dahinter einen Cardinal. Im Mittelgrunde ist die Stadt Wittenberg und bei derselben die kniende betende Prinzess mit dem Lamm, hier wohl die befreite Kirche bedeutend. In Beziehung auf die gewöhnliche Darstellung des heil. Georg liegen auch hier neben dem besiegten Ungeheuer menschliche Gebeine. Etwas nach rechts oben in den Wolken erscheint Gott Vater mit dem heil. Geist. In der obern Ecke dieser Seite befindet sich eine achtzeilige Inschrift: Bestia saeva triceps — ab immundo tuta Dracone manet. 1552. Das Zeichen ist rechts nach unten. Erfindung, Anordnung und Zeichnung dieses Blattes sind gleich vortrefflich, so dass Peter Gottlandt, wenn man auch weiter nichts von ihm kennte, als ein vorzüglicher Künstler gelten müsste.

4. Madonna in einer Landschaft. Ohne Zeichen, mit der Jahrzahl 1555. 5 Z. 10 L. br. 3 Z. hoch.

Maria sitzt nach rechts in einer Landschaft auf einer Bank und hält den vor ihr stehenden Christusknaben an einem Tuch um den Leib. Dieser tritt auf die vor ihm sich windende Schlange und zerstösst ihr mit dem Kreuzesstabe den Kopf. Links steht ein anbetender Knabe, wahrscheinlich herzogl. Prinz, mit einem Schild neben sich, worauf das sächsische und pfälzische Wappen ist. Im Mittelgrunde die Taufe Christi, rechts Adam und Eva unter dem Baume. Links in der obern Ecke eine Inschrift: Also sagt Got Gen. 3 im Paradis von solchem Ampt — entledigt werden 1566, die letzten beiden Ziffern verkehrt. Wie der anbetende Knabe, so scheint auch die Maria Porträt. Auf einem Abdruck fand ich mit gleichzeitiger Hand geschrieben: Friedrich Wilhelm Herzog zu Sachsen, wonach es der Sohn Johann Wilhelms, Enkel des Kurfürst Johann Friedrich I. wäre.

5. Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen. Mit dem Zeichen und 1551. 9 Z. br. 6 Z. 9 L. hoch. B. Nr. 6.

Gürtelstück mit Pelzkleid und Puffenärmeln, in der Linken das Barett haltend, dahinter ein Vorhang, neben welchem man links in einer Landschaft Daniel unter Löwen zwischen Ruinen sieht. Rechts oben das sächs. Wappen, links unten eine Inschrift: Daniel in lacu leonum. Dan. VI. Exul apud Medos Daniel virtute fideque creverat etc. M. D. LI. Das Zeichen befindet sich auf einem Stein in den Ruinen in der Landschaft.

6. Johann Friedrich der Mittlere, Herzog zu Sachsen. Mit dem Zeichen und der Jahrzahl 1552. 7 Z. 7 L. hoch, incl. der Unterschrift, 5 Z. 11 L. br. B. Nr. 4.

Gürtelstück in reichem Costüme, in der Rechten das Barett, in der Linken einen Handschuh haltend. Rechts oben, in einer Fensteröffnuug das sächs. Wappen, links Aussicht auf das Schloss Friedenstein zu Gotha, worüber Gott Vater in Wolken schwebt. Auf einem flatternden Bande steht: IN GOTTES M. HF. D. M. H. Z. S. (In Gottes Macht. Hans Friedrich der Mittlere Herzog zu Sachsen.) Unten halten zwei Löwen eine Banderole mit der Inschrift in zwei Columnen: Der hochgeborne Fürst und Herr, Herr Johans Friderich der Mitler war wie dis contrefeit Bilt gestalt da er drei und zwentzig jar war alt — Frid Zucht erhalten im Lande Dein. Amen. 1552. Das Zeichen befindet sich rechts unten auf einer Brüstung.

7. Derselbe. Mit dem Zeichen und 1552. 7 Z. 9 L. hoch. 5 Z. 9 L. br. B. Nr. 5.

Ebenfalls Gürtelstück in ziemlich gleicher Stellung, mit kleinem Hut und Feder darauf. Unten: Rectorum generi benedicam etc. 1552. Das Zeichen rechts unten.

8. Johann Wilhelm, Herzog zu Sachsen. Mit dem Zeichen und 1569. 7 Z. 4 L. hoch, incl. der Unterschrift, 5 Z. 7 L. br. B. Nr. 3.

Gürtelstück mit kleinem Hut, in der rechten Hand einen Handschuh haltend, mit Vorhang dahinter bis über die halbe Höhe; im Grunde Landschaft mit festem Schloss. Auf einer Mauer links sitzt ein Genius mit dem sächs. Wappenschilde. Auf einer Tafel unten die Inschrift: Dux facie hac septem lustris et quatuor annis Saxoniae exactis Jan Guilelmus erat etc. Rechts darüber das Zeichen, die Jahrzahl oben in den Wolken.

Bartsch bemerkt, dass es von diesem Porträt Abdrücke von mancherlei Veränderungen gebe: Der Kopf ist in einem frühern Alter 1554 und diese Zahl erst später in 1569 verändert; zwei geflügelte Genien, welche eine Banderole mit der Inschrift hielten, sind ausgelöscht und die Banderole in eine Steintafel verwandelt. Die Inschrift lautet: Der Christum hat F.? gantzen Reich etc. Die Jahrzahl befindet sich rechts oben. Obgleich es nicht wahrscheinlich ist, „dass Gottlandt so viele Veränderungen mit einer ältern Platte vorgenommen habe, so kann ich doch nichts Bestimmtes darüber sagen, weil mir keiner dieser früheren Abdrücke zu Gesichte gekommen ist.

9. Johann Friedrich der Jüngere, Herzog zu Sachsen. Mit dem Zeichen und 1562. 6 Z. 9 L. hoch, incl. der Inschrifttafel, 5 Z. br.

Gürtelstück nach rechts gewendet mit kleiner runder Mütze und Feder darauf, in der Rechten eine Blume haltend, links oben auf einem von Säulen getragenen Gesims ein Genius mit dem sächs. Wappenschild. In dem Abschnitt auf einer Tafel unten die Inschrift: Von Gottes Gnaden Johans Friderich der Junger etc. Links auf der Brüstung die Jahrzahl und darüber das Zeichen.

10. Johann Friedrich der Mittlere, Johann Wilhelm und Johann Friedrich der Jüngere, Herzöge zu Sachsen. Mit dem Zeichen. 5 Z. 7 L. h. 4 Z. 5 L. br. Brulliot I. 2233.

Drei Gürtelstücke nebeneinander, sämmtlich mit kleiner Mütze und Feder darauf; der Jüngste befindet sich in der Mitte unter einem Bogen. Im Grunde das sächs. Wappen als Säule auf einer Krone, ein bekleideter Genius begiesst die um die Säule sich windende Raute. In den beiden obern Ecken sieht man zwei Löwen. Das Zeichen ist links auf der Brüstung, in einem Abschnitt unten die Namen und Titel der drei Dargestellten.

11. Nicolaus von Amsdorf, Bischof von Naumburg. Mit dem Zeichen und 1558. 6 Z. 6 L. hoch. 5 Z. br.

Brustbild, wenig nach rechts gewendet, mit Pelzkappe und pelzverbrämtem Kleid vor einer Nische. Das Zeichen über der Schulter links; unten: Cum. ter. quinq. suae. numeraret lustra

senectae. Amsdorfus. talis. vultu habituque fuit. Anno Christi 1558.

Dasselbe Porträt ist auch von Roddelstet gemalt worden, wie aus den oben erwähnten fürstlichen Rechnungen hervorgeht. Doch habe ich keine Notiz erhalten können, ob und wo es existire.

Holzschnitte.

12. **Johann Friedrich der Mittlere, Johann Wilhelm und Johann Friedrich der Jüngere, Herzöge zu Sachsen.** Mit dem Zeichen. 9 Z. 4 L. h. 5 Z. 10 L. br.

Drei Halbfiguren neben einander, alle drei mit kleinen runden Mützen und einer Feder darauf, in reicher Kleidung mit Pelzübergewand; jeder hält den einen Handschuh in der Hand; sie stehen vor einem bis zur halben Höhe des Blattes reichenden Vorhang. Den Grund bildet das Innere einer Kirche. Unten auf einem über die Brüstung herabhängenden Vorhange befinden sich drei herzförmige Schilde mit dem herzogl. sächs. Wappen. Das Zeichen befindet sich oben nach rechts an einem Querbalken.

Dieser Holzschnitt bildet das Titelblatt zu einer Ausgabe von Luther's Werken, von Christian Rödiger in Jena gedruckt. Ob Peter Gottlandt das Blatt selbst in Holz geschnitten habe, dafür liegt kein anderer Beweis vor, als dass sich kein Zeichen eines Holzschneiders darauf befindet und dass die Zeichnung und Behandlung seinen Kupferstichen gleicht.

13. **Johann Friedrich der Mittlere.**

14. **Johann Wilhelm.**

15. **Johann Friedrich der Jüngere.**

Drei einzeln stehende Figuren, jede 8 Z. 10 L. hoch, mit dem Zeichen auf jedem Blatt. Auf dem zweiten steht gedruckt: Wolfgang Stthürmer, Formschneyder zu Leipzig, wonach also nur die Zeichnungen von Peter Roddelstet wären, nicht aber der Holzschnitt. Ueber jeder der Figuren steht: Wahrhaftige Contrafey, des Durchlauchtigen Fürsten und Herrn, Herrn Johans Friderichen des Mittleren (resp. Johans Wilhelm und Johans Friderichen des Jüngsten) Hertzogen zu Sachsen etc. M. D. XLIX.

Diese Figuren sind in Zeichnung und Bewegung sehr gut, aber fast nur im Umriss.

Heinrich Gödig,

kurfürstlich sächs. Hofmaler.

Von **Chr. Schuchardt** in Weimar.

Wie man gegen die Vorgänger und Vorkämpfer einer Kunstblüthenepoche, deren Verdienst es ist, dem Auftreten eines bedeutenden Geistes die Wege zu ebnen, ja dessen Wirken und Erfolge überhaupt möglich zu machen, insoweit ungerecht ist, dass man sie über dem Enthusiasmus für die glänzende Erscheinung so lange der Vergessenheit überlässt, bis eine billiger denkende, leidenschaftlosere Nachkommenschaft ihre Ansprüche zur Geltung bringt: eben so unbillig verfährt man oft gegen die Nachfolger der Kunstheroen, denen nicht die Kraft verliehen ward, ihre Vorgänger zu erreichen oder gar zu überbieten, die sich vielmehr begnügen müssen, mit dem empfangenen Licht der untergegangenen Gestirne noch eine Zeit lang fortzuleuchten. Dass nur die Besten die Epochen der Cultur in Wissenschaft und Kunst, die Marksteine bilden können, wie nur die höchsten Gipfel die Bedeutenheit der Gebirge bestimmen, ist wohl recht; deshalb aber in den mittleren oder unteren Gebirgsregionen sich nicht ergehen, deren Eigenthümlichkeiten und Annehmlichkeiten nicht geniessen, sich daran erfreuen wollen, wäre doch thöricht. Ohnedies sind nicht jedem die Kräfte vergönnt, die höchsten Gipfel zu erklimmen.

Bedenkt man daneben, dass die Kunst und deren jedesmaliger Stand nicht isolirt in einer Periode auftritt, dass sie in innigster Wechselwirkung mit Leben und Cultur steht, so erhält man durch Berücksichtigung der Künstler und Kunstwerke zugleich einen nicht unwesentlichen Theil der Geschichte einer bestimmten Zeit. Ja bei dem Abwärts der Kunst könnte man sich noch als einigen Trost ins Gedächtniss rufen, dass alles Leben nur in Bewegung bestehe, in Auf und Ab, und dass das Fallen, das gewöhnlich rascher geht, dem Aufsteigen zur nächsten Höhe den nöthigen Schwung gebe; wie ja auch das Schiff durch den Sturz vom Gipfel der Welle zugleich Kraft erhält, sich auf den Gipfel der nächsten zu erheben. Ueberhaupt muss man wohl gelten lassen, dass Perioden, in denen die Productivität eines Volkes erloschen scheint oder wirklich ist, eine Nothwendigkeit in dem Entwicklungsgang der menschlichen Cultur sind; sie scheinen nothwendig, um den Vorrath des Errungenen zu ordnen, zu übersehen, damit das zur allseitigen Ausbildung Mangelnde ergänzt und die nöthigen Kräfte dazu gesammelt werden. Die Menschheit bedarf auch wie jedes Individuum von Zeit zu Zeit des Ausruhens. Nach dem allen bleibt es immer interessant, ja unerlässlich, Künstlern

auch von mässigerem Verdienst, im Verhältniss zu den Häuptern, deren Andenken bei ihren Nachkommen geschwunden oder deren Verdienste unbeachtet sind, ihr Plätzchen in der Versammlung wieder zu erobern.

Unter solchen scheint mir nun der kurfürstlich sächs. Hofmaler Heinrich Gödig besonders werth, dass man sein Andenken, namentlich für Sachsen, der Vergessenheit entziehe.

Gödig war zu Braunschweig geboren, wie er auf seinen Werken angiebt. Ob man daselbst über sein Geburtsjahr nachkommen könne, das habe ich nicht zu erfahren versucht. Eben so wenig habe ich darüber nachgeforscht, wo er seine Studien gemacht habe, doch lassen seine Werke vermuthen, dass dies in den Niederlanden geschehen sei. Dass es in Gödig's Jugendzeit in Braunschweig selbst geschickte Maler gegeben habe, beweist schon die Nachricht, dass Cranach der Aeltere von einem dortigen Künstler Porträts leiht, um sie zu copiren oder andere darnach zu malen.[1])

Da nun Gödig in der Dedication eines grösseren, unten näher bezeichneten Kupferwerkes von 1598 sagt, dass er in die vierzig Jahre dem Hochlöblichen Churfürstlichen Haus zu Sachssen mit seiner Malerkunst gedienet, so müsste er spätestens im Jahr 1558 nach Dresden gekommen sein. Die hier folgenden einzelnen Notizen und Angaben können, aus dem eben angegebenen Grunde, auch nur diesen Zeitraum seiner Thätigkeit in Dresden betreffen. Sie sind in dem königlichen Staatsarchiv daselbst gesammelt. Von seinen Arbeiten werde ich das anführen, was ich zu sehen Gelegenheit hatte oder sonstige Notizen erhielt.

Diese zeigen ihn nun als einen tüchtigen practischen Künstler, der in verschiedenen Zweigen, namentlich auch in der Handhabung der Radirnadel vorzüglich geschickt war. Aus vielen Angaben geht auch hervor, dass der kurfürstliche Hof seine Arbeiten geschätzt habe, da er beständig von demselben beschäftigt wird. Dagegen werden aber auch gleichzeitig Cranach dem Jüngeren in einigen Fällen die bedeutenderen Arbeiten übertragen, z. B. bei der Ausschmückung des Schlosses Augustusburg der Altar für die Kirche, so wie mehrere Darstellungen an der Kanzel, während Gödig die Zimmer mit Darstellungen von Thieren auszumalen hat.

Dass aber Cranach d. J. Gödig als einen nicht unwürdigen Zunftgenossen angesehen habe, lässt sich wohl aus dem Umstande schliessen, dass ein Sohn desselben 1571 und 1572 als Geselle bei letzterem arbeitet, welcher in den Rechnungen über den Bau

---

1) Lucas Cranach von Chr. Schuchardt I. S. 161: 4 Fl. 12 gr. dem Maler zu Braunschweig Peter Spitzen darumb, das er der Hertzogen von Braunschweig forma, so auf ein Tuch gemacht gewesen dargelihen hat.

von Augustusburg als **Laux** (Lucas) **Mahlers Sohn** aufgeführt ist.

Neben Gödig kommt auch noch ein anderer Meister vor mit Namen **Enderle**, welchen ich blos deshalb erwähne, weil er nur 3 Fl. wöchentlichen Lohn erhält, während Gödigen 4 Fl. gezahlt werden. Cranach's Sohn empfängt wöchentlich 1 Fl. Gesellenlohn. Daraus geht wohl hervor, dass Gödig in grösserem Ansehen als Künstler stand als Meister Enderle.

Während Gödig mit Ausmalen des Schlosses Augustusburg beschäftigt war, führte er mehrmals Klage über Wohnung und andere Umstände, die ihm viel Schaden und Versäumniss bringen. Auf eine Bittschrift desselben um eine Begnadung wegen dieses erlittenen Schadens und wegen geleisteter Dienste wird er zwar in einem Bescheid vom Dec. 1571 vorerst abschläglich beschieden, jedoch hinzugefügt: Wenn aber das mahlwerck, so wir dir zur Zierung des Hauses befohlen, allerding volbracht Alsdann wollen wir vns vff dein ferner Erinnerung mit einer begnadung erstattung deiner erduldeten beschwerung gnedigst gegen dich erzaigen. Wir haben auch zur Zierung des vierdten Hasenhauses auff etzliche Invention gedacht, die darin zu mahlen sein mochten welche Wir dir hirbei verzaichent vberschicken vnd begeren du wollest denselben ferner nachdenken vnnd dir soviell dir muglich verbessern vnd vffs artlichst vnd musterlichst im gemelde zu werck bringen.

Den 12. Januar 1572 erhält der Baumeister Hieronymus Lotter die Anweisung, die Forderung Heinrich Gödigs zu bezahlen und in Rechnung zu bringen. Der Kurfürst will dann selbst auf die Augustusburg kommen und die Arbeit besehen.

Den 12. Nov. desselben Jahres berichtet Gödig an den Kurfürsten, dass er mit der grossen und weitläufigen Arbeit auf der Augustusburg fertig sei, und bemerkt, dass Derselbe ihm gnädigst vermeldet habe, dass noch etzliche hundert Schilde und Scheiben sollten gemacht werden, um sie an die Wände zu schrauben, welche allbereits daständen. Auch dass noch viel geschnittene Hirschköpfe von Dresden anher geschickt und hier angemalt und vergoldet werden sollten. Er bittet auch für sich, seine zwei Gesellen und zwei Lehrjungen um Wohnung auf dem Schloss, damit er nicht Morgens und Abends versäume.

In der Antwort auf diesen Bericht vom 19. desselben Monats bestellt ihn der Kurfürst nach **Sitzenroda**, um wegen neuer Arbeit mit ihm zu sprechen, und empfiehlt ihm dabei, sich nicht mit unnöthigen Gesellen oder Jungen zu belegen.

Unterm 18. Sept. 1575 verleiht der Kurfürst August ihm und

Georgen Voygtt, Bader, ein Grundstück in der Dresdner Heyde, die Schinderey genannt.

1584 malt Gödig für den Kurfürsten ein Turnirbuch, wie aus einem Befehl an denselben, auf eine Anfrage deshalb hervorgeht: Unser Secretari Hans Zenig? hat vns vff dein bitt umb bescheidt gefraget, welcher gestalt du die alten Ren vnd Stechbücher abmahlen vnd nachmachen sollest, darauff begeren wir, du wollest dieselben alle auff Pergament, auch in der grosse vnd arth wie du angefangen, dieselbigen vollent nachmalen vnnd vorfertigen.

In einem Schreiben Gödig's an seinen Herrn, vom 14. März 1586 rühmt sich derselbe sehr eines Altares, den er nach Freiberg gemacht hat, und verlangt dafür eine nicht benutzte, etwas verfallene Mühle mit Wiesenfleck dabei und noch anderthalb hundert Thaler zum Verlagk dieses Werks. Dabei äussert er, dass dies keine unbillige Forderung sei. Die Mühle ist 600 Gulden geschätzt.

In einem Anhang zu diesem Schreiben verspricht er, dem Kurfürsten die Kunst zu lehren, auf Elfenbein zu ätzen.

Gewiss würde man bei desfallsigen Nachforschungen von den erwähnten und andern Arbeiten noch manches in und um Dresden auffinden, was von der Geschicklichkeit Gödig's Zeugnis gäbe. Die Malereien in Augustusburg betreffend, so ist kaum glaublich, dass die noch vorhandenen Spuren die ursprünglichen seien. Wahrscheinlich sind sie mehrmals aufgefrischt und auch diese Erneuerungen sind fast gänzlich verwischt. Da sie auf den trocknen Kalktünch gemalt sind, so konnten sie keine lange Dauer haben. Fast sämmtliche Malereien in dem grossen Gebäude stellen Hasen dar, bekleidete und in ihrem natürlichen Habit, menschliche Handlungen verrichtend. Es ist in den betreffenden Urkunden über den Ausbau von Augustusburg auch nur von verschiedenen Hasensälen die Rede. An einigen Decken eingefügt gewesene Gemälde sind nicht mehr vorhanden.

Von andern Malereien habe ich nur Einiges in dem Dresdner Kupferstichcabinet gesehen, was von ihm herrühren mag.

1. Ein männliches Porträt, wahrscheinlich Bildniss eines sächs. Fürsten, Halbfigur in spanischem mit Pelz gefüttertem Mantel, in Aquarell gemalt. Wenn dieses Porträt von Gödig herrührt, wogegen nichts spricht, so zeigt das einen Künstler, der dem jüngern Cranach kaum nachsteht. Ein Zeichen findet sich nicht darauf.

2. Ein Herr und Dame Schlitten fahrend, colorirte Federzeichnung mit dem Zeichen Gödig's und der Jahrzahl 1583. qu. fol. Der Schlitten ist phantastisch mit Drachen verziert und auch das Pferd mit kämpfenden Drachen geschmückt. Diese Zeichnung lässt

uns in Gödig einen tüchtigen Künstler sehen und muss, wenn auch die Behandlung, des Gegenstandes wegen, anders ist, als Beweis dienen, dass er obiges vortreffliche Porträt gemalt haben könne.

Eine dritte Zeichnung des Dresdner Kupferstichcabinets, welche demselben Künstler zugeschrieben wird, ein orientalisches Gastmahl darstellend, ist sehr manierirt und erinnert an die Nachahmer von Goltzius und Spranger. Wenn nun auch die gleich zu erwähnenden Radirungen Gödig's vermuthen lassen, dass er seine Studien in den Niederlanden gemacht habe, so stimmt doch diese Zeichnung mit allen Uebrigen so wenig überein, dass man nicht glauben kann, dass sie von seiner Hand sei. Auch spricht die Bezeichnung mit einem aus A und G. zusammengesetzten Monogramm, dem noch das Wort Pictor beigefügt ist, nicht dafür.[1])

Diese wenigen Malereien können freilich keinen vollständigen Begriff von Gödig's Kunstverdienst geben, doch lernt man dasselbe vollständiger nach einer andern Seite aus seinen Radirungen kennen. Brulliot in seinem Dict. des Monogr. I. 828 erwähnt darüber, dass dessen Zeichen, aus H. G. und B. zusammengesetzt, auf einigen Blättern einer Folge von 120 sehr gut gemachten Radirungen sich befinde, welche ein Buch schmückten, das zu Dresden in 2 Bänden 1590 und 1598 in (quer) Fol. unter dem Titel erschienen sei: Historien des uralten streitbaren und beruffenen Volkes der Sachsen u. s. w. Er bemerkt dabei richtig, dass diese Buchstaben Heinrich Gödig Brunsuicensis zu lesen seien. Nr. 2117 führt derselbe, nach Christ, p. 220 TF. noch ein Zeichen an, das nur aus G und H besteht und das sich auf den Gemälden dieses Künstlers befinde.

Im dritten Theil des Brulliot'schen Werkes Nr. 529 sind zwei groteske Büsten beschrieben, welche mit 15. H. Göd. f. 96. bezeichnet sind, wovon die eine einen Jäger darstellt, der aus verschiedenen Jagdinstrumenten und Thierköpfen zusammengesetzt ist. Unten im Rande steht: Wer will jagen es ist Zeit, hie ist der Jaeger mit seinem habitt. Die zweite stellt einen Vogelfänger dar, der aus verschiedenen Instrumenten zum Vogelfang und aus einer grossen Zahl Vögel zusammengesetzt ist. Im untern Rande liest man: Damit man die Vogell fangen kan, sihestu allhie beim Weidemann. kl. fol. Sie sind, nach Brulliot, mit breiter und geistreicher Nadel radirt, die an Ambrosius Brambilla erinnern. R. Weigel führt in seinem Kunstcatalog unter Nr. 2458 diese in 4 Blättern bestehende Folge auf.

---

1) In einem Bericht über das Gothaer Kunstcabinet von Dr. A. Bube (Kunstblatt 1847. Nr. 5.) ist angegeben, dass in einem kl. Buch 13 Miniaturen, Scenen aus dem Leben Jesu, von dem sächs. Maler Gödigen herrühren, dessen Monogramm sich auf einer dieser Darstellungen befinde.

Was das zuerst angeführte Werk anlangt, so scheint es Brulliot nicht aus eigner Anschauung gekannt zu haben, da er es ein Buch nennt, mit Radirungen von Gödig geziert; es sind aber blos Darstellungen mit kurzen geschichtlichen Angaben darunter. Ferner giebt er an, dass es 1590 und 1598 erschienen sei, wovon die erstere Zahl aber 1597 heissen muss. Deshalb will ich einige nähere Angaben hier beifügen, da das Werk sehr selten zu sein scheint:

Der vollständige Titel des ersten Theiles lautet:

Der Eltisten vnd fürnembsten Historien, des vralten streitbarn vnd beruffenen Volcks der Sachssen, Insonderheit aber des Kayserlichen, Königlichen, Chur vnd fürstlichen stammes der Gros vnd Hertzogen zu Sachssen, aus dem dritten Buch der Sächsischen vnd Meissnischen Chronik Petri Albini Nivemontii, Churfürstlichen Sächsischen Secretarien.

Durch fleissiges nachdencken vnd Invention, Heinrich Gödigen von Braunschweig, so dem Hochlöblichsten Churf. Haus zu Sachssen in die 40. Jahr mit seiner Mahlerkunst vnterthenigst gedienet, auff Kupffer bracht, vnd von ermeldtem Albino mit notwendiger bey verzeichnüss, jeder menniglich zur nachrichtung illustrirt.

Auch höchstgemeltem Chur vnn Fürstlichem Haus zu Sachssen, vnd allen daraus entsprossenen geschlechtern zu ewigen ehrn vnd vnterthenigstem gehorsam, So wol allen Kunstliebhabenden zu wohlgefallen vnd nutz in druck verfertiget. Im Jahr. 1597.

Dieser Titel ist mit architectonischen Verzierungen umgeben, worin zwei weibliche Figuren in den obern Ecken, welche die sächs. Wappenschilde halten; in den untern Ecken halten zwei geflügelte Genien ausgeschweifte Schilde mit dem Löwen. Auf dem zweiten Blatt, über der Dedication, ist ein Arabeskenstreifen mit drei Wappenschildern, mit einem Adler, einem springenden Pferd und mit franz. Lilien. In der Dedication selbst an Herzog Friedrich Wilhelm, Administrator der Chur Sachsen, an Christian, Johann Georg, August, Johann, Johann Casimir und Johann Ernst Gebrüdern und Vettern u. s. w. sagt er: Nachdem er sehr viel Werke für das Churhaus Sachsen in langer Zeit ausgeführt, habe er in seinem Alter sich noch ein Gedächtniss stiften wollen, und da habe der churfürstliche Secretär Petrus Albinus ihm zu Gemüthe geführt, dass dies am besten geschehen könne, wenn er die Sächs. Historien darstelle, und habe ihm dazu gutwillig einen Auszug aus seiner neuen sächs. Fürsten-Chronik versprochen und ein Verzeichniss derjenigen Begebenheiten, die fürnemlich in schöne Abbildung gebracht werden möchten.

Dann folgen 59 Darstellungen mit kurzer Angabe des Inhalts darunter, in 2 Columnen, und ein latein. Distichon desselben zusammengefassteren Inhalts. Dieser erste Theil enthält nur Be-

gebenheiten aus der Geschichte der Sachsen vor ihrer Bekehrung zum Christenthum. Die Blätter sind in quer fol., numerirt, aber keins hat ein Monogramm des Künstlers.

Der zweite Theil hat eine andere Titelverzierung mit den Figuren der Fides und Charitas in Nischen mit korinthischen Säulen an den Seiten; in den untern Ecken die sächs. Wappenschilde; in vier kleinen Medaillons, zwischen den Ornamenten, die vier Evangelisten und in einem fünften unten die Taufe Christi im Jordan. In einem Schildchen oben steht: Das Ander Theil. Der Titel ist der nämliche, nur dass die Schrift gestochen ist, während sie auf dem ersten Theil mit Typen gedruckt ist; statt der Eltisten steht hier der Alten Historien und statt Gödigen schreibt er sich Godegen; die Jahrzahl ist 1598. Nach der Dedication an dieselben fürstlichen Personen folgen dann 61 numerirte Darstellungen, wovon jede entweder mit H. Godig oder der Namenschiffre aus H. G. und H. G. B. bezeichnet ist. Das letzte Blatt hat noch die Jahrzahl 1598.

Diese Blätter können freilich, was höheres künstlerisches Verdienst anlangt, mit den Leistungen der besten Künstler keinen Vergleich aushalten, die Figuren sind manierirt, utrirt, in dem Geschmack von Spranger, Goltzius und deren Nachahmer; sie sind mit fertiger Faust gezeichnet ohne sorgfältigere feinere Durchbildung des Einzelnen, oft aber sehr gut in Bewegung und dadurch erzieltem Ausdruck, so dass sie genugsam zeigen, dass es dem Künstler nicht an Kenntniss und Uebung gefehlt habe, wohl aber an feinerem Sinn und Geschmack; er trieb seine Kunst, wie sie in jener Zeit von den meisten getrieben wurde, etwas handwerksmässig. Sieht man aber davon ab auf das Technische, so sind sie mit derber Nadel recht tüchtig, ja vieles recht geistreich behandelt. Recht gut ist besonders auch alles Landschaftliche.

Das Vorzüglichste von allen Gödig'schen Radirungen ist aber eine Folge von sechs Landschaften mit biblischer Staffage. Es gleichen dieselben den grösseren Blättern von Hieronymus Cock und verdienen in jeder Sammlung aufgenommen zu werden. Auf allen sind die betreffenden Bibelstellen angegeben und jedes ist mit H. Godi. B. F. 95. oder Hein. Göde Braun. Fe. 95. bezeichnet. Die Grösse ist 11 Z. 2 L. Breite zu 7 Z. 2 L. Höhe. Auf dem ersten Blatt steht: Gen. XVII. Der Herr verheisst Abraham Im zu mehren seinen Samen; auf dem zweiten: Gen. XVIII. Drei Engel zeigten Abraham wie es wurde gehen zu Sodom.

Ein siebentes ähnliches Blatt, das nicht zu derselben Folge gehört ist 10 Z. 3 L. breit und 7 Z. 3 L. hoch; es ist mit H. G. B. verbunden, und 599. bezeichnet.

Eine andere vortreffliche Radirung ist das Chursächs. Wappen in herzförmigem Schild, mit einer Bordüre von Arabeskenranken eingefasst, mit Vögeln darin und an den Ecken mit leeren ovalen

Schildchen. Auf viereckiem Täfelchen in der Mitte oben in architectonischer Einfassung steht die Jahrzahl M. D. XCVIII. und die Chiffre aus H. G und F. Es ist dieses Blatt so breit geätzt, dass es fast wie Holzschnitt sieht; es ist 10 Z. 2 L. h. und 9 Z. br.

Im Ms. von Heinecken's Dictionnaire des Artistes in der königl. Bibliothek zu Dresden ist noch aufgeführt:

Die Anbetung der heil. drei Könige. Heinrich Goedigen B. fecit 1569.

und in Rudolph Weigel's Kunstkatalog 22. Abtheilung Nr. 18037:

Luther als Held mit Schwert, in ganzer Figur, im Hintergrunde die Stadt Worms. Oben: D. Mart. Luth. in Pathmo 1521, unten links die Jahrzahl 1598. fol.

Zacharias Wehm.

Von **Chr. Schuchardt** in Weimar.

Wie Heinrich Gödig ist auch der sonst wenig bekannte Sächsische Künstler Zacharias Wehm zu erwähnen, besonders auch deshalb, weil er ein Schüler Cranach des Jüngeren war und weil einige Urkunden im Königl. Sächs. Staatsarchiv auch in anderer Beziehung interessante Nachrichten über ihn geben. Er war der Sohn eines Büchsenmeisters Kurfürst August's, welcher sich nach dem frühzeitigen Tode des Vaters, der eine reiche Familie hinterlassen hatte, des jungen Zacharias annahm und ihn zu Cranach nach Wittenberg in die Lehre that. Da es zu Dresden gewiss ausser Gödig noch andere geschickte Maler gab, so beweist dieser Umstand, dass die Cranachische Schule auch unter dem Sohne ihren Ruf behauptete und dass der Kurfürst August diesen als Künstler schätzte und gnädig gegen ihn gesinnt war. Letzteres ist auch in einem Schreiben, das ich bei anderer Gelegenheit mittheilen werde, bei Erneuerung eines Privilegiums für Cranach ausdrücklich gesagt: „Der alte Cranach habe das Privilegium Rhei-„nischen und Frankenwein in seinem Hause zu schenken aus „sonderlicher Ursach und treuen und gutwilligen Diensten erhal-„ten, und er (der Kurfürst August) sei den jetzigen Crana-„chen gleichergestalt mit Gnaden wohlgewogen.“

Nachdem Cranach sich mochte bereit erklärt haben, den jungen Wehm in die Lehre zu nehmen, schickte ihn der Kurfürst im Jahr 1571 mit folgendem Brief nach Wittenberg:

„L. g. Nachdem gegenwertiger Knabe Zacharias Wehem gutte „Lust vnd anfang zum Mahlen hat vnd Ime sein vatter der vnser

„bestellter Büchsenmeister gewehsen mit Tode abgangen vnd viel „kleiner kinder verlassen, Begeren wir gnedigst du wollest denselben annehmen vnd auff dem mahlen mit vleiss vnterweisen, „Ime auch sonst in guter zucht vnd furcht halten vnd mit aller „notturft versorgen. Was vff In die Lehr Jar vbergehen werde, „darumb wollen wir vns mit dir vergleichen lassen vnd du thust „daran vnsere gefellige meinung.“

Nach Verlauf von fünf Jahren hatte Cranach wegen der versprochenen Vergleichung eine Vorstellung eingereicht, wie man aus dem vorhandenen Bescheid d. d. 19. April 1576 ersieht. Der Kurfürst befiehlt darin, Cranach 100 Thaler auszuzahlen und begehrt, dass derselbe den Knaben noch zwei Jahre mit Fleiss unterweise, dass er ein fürnehmer und guter Maler werde; er solle ihn mit allem Nothdürftigen versehen, dann solle gnädigste Vergleichung geschehen.

Wehm muss sich bei seinem Lehrer Cranach ganz wohl befunden haben, und dieser auch mit ihm zufrieden gewesen sein, da er statt zwei noch andere 5 Jahre in Wittenberg blieb und erst 1581 nach Dresden zurückkehrte. Bei dieser Gelegenheit nun hatte Cranach um die gnedigste Vergleichung gebeten, aber seine Forderung nach der Meinung des Kurfürsten etwas zu hoch gestellt. Die desfalsige Aeusserung des Letzteren, dass Wehm während seiner Lehrzeit sein Brod wohl verdient haben werde, zeigt zugleich deutlich, dass die Erlernung und Betrieb der Kunst immer nur als handwerksmässig angesehen wurde: der Lehrling musste vom ersten Anfang an bei den Arbeiten des Meisters handlangen. Selbstständige Uebungen und Versuche nahm derselbe nur nach bestimmten Zeiträumen und bei besondern Gelegenheiten vor, wenn etwa dem Patron des Lehrlings ein Zeichen des Fortschrittes gegeben werden sollte. Uebrigens war der Kurfürst mit Cranach's Unterweisung und den vorgelegten Arbeiten zufrieden.

Ueber das Alles giebt eine Verordnung an den Cammermeister: d. d. 9. Nov. 1581 weitere Auskunft:

„L. g. Wir haben vngefehr vor Eilfftbalb Jaren Lucas Kra- „nachen Mahlern zu Wittenberg einen Knaben, Zacharias Whem „genandt, vntergeben mit befehlich denselben gegen geburlicher „Vorgleichung daruf er auch vor dritbalb Jaren albereit 100 Thlr. „entpfangen In der Mahlerkunst mit vleiss zu vnterweisen, Wel- „chen er vns itzo wieder zuschicket vnnd vmb berurte vorglei- „chung mit inligender Supplication ahngehalten. Wiewol vns nun „seine Forderung etwas vbermesig beduncket In betrachtung dass „der Jung sein broth in der Zeit wohl verdient haben werde, „Weil wir aber an den vns furgetragenen stucken befunden, das „er an erwenten Zachariassen keinen vleiss gesparet So haben „wir gnedigst bewilliget Ime vber berurte Entrichtete einhundert

„thaler noch 200 Fl. In alles vor solche forderung reichen zu „lassen. Befehlen dir derwegen hiemit gdgst du wollest seinem „Sohne Lucas Kranachen[1]) solche 200 Fl. gegen seinen bekentnus „zustellen vnd volgen lassen. Der sollest du in Rechnung ent- „nomen werden."

Nach seiner Rückkehr nach Dresden wurde Wehm von dem Kurfürsten beschäftigt und ihm ein wöchentliches Kostgeld verabreicht, wie aus folgender Verordnung vom 7. Dec. 1581 an den Cammermeister hervorgeht:

„L. g. Wir befehlen dir bimitt gnedigst du wollest Zacha- „riassen Wehm Mahlern welchen wir solche Kunst bei Lucas Kra- „nachen lernen lassen, vnd itzo zu vorfertigung etzlicher sachen „alhir halten von dem 1 Novembris ahn bis vff vnser widerab- „schaffen wochentlich einen gulden kostgeld[2]) reichen vnd vol- „gen lassen. Dessen sollst du inn Rechnung entnomen wer- „den" u. s. w.

Von den Leistungen Wehm's als Maler giebt ein Porträt des Kurfürst August auf der Königl. Bibliothek in Dresden ein Zeugniss. Es ist eine lebensgrosse Halbfigur in Harnisch, das Kurschwert in der Rechten haltend, ein recht gutes Bild, an dem aber der Kopf sehr restaurirt ist; die Zierrathen sind mit Geschmack und Sicherheit gemalt. Es ist mit Z. W. F. 1586 bezeichnet. Die Schule des jüngern Cranach würde man aber nicht daran sehen, wenn man es nicht vorher wüsste.

Ferner findet sich das Zeichen desselben auf einem Holzschnitt, das Bildniss dieses Fürsten darstellend, neben dem Zeichen des Holzschneiders, W. R. F. mit dem Schneidemesserchen darunter, das auch Brulliot I. 3180. erwähnt. Auch Bartsch IX. p. 561 führt ein Porträt, des Juristen Joachim de Beust Planitz an, das dieses Zeichen trägt neben dem des Holzschneiders W. W. mit dem Schneidemesserchen darunter.

Ferner soll sich das Zeichen Wehm's auf einer Zeichnung mit einigen Monumenten in der Dresdner Kupferstichsammlung befinden, wie Brulliot am angeführten Orte, nach einer Mittheilung des Herrn Director Frenzel angiebt.

Das erwähnte Porträt des Kurfürst August ist in Halbfigur, etwas nach rechts gewendet, ohne Kopfbedeckung in spa-

---

1) Dass dieser einige Zeit auf der Augustusburg als Geselle bei Heinrich Gödig gearbeitet habe, ist oben erwähnt worden. Da hier ohne Weiteres gesagt wird, dass die Zahlung der 200 Fl. an ihn geschehen solle, so ist es wahrscheinlich, dass er noch bei Gödig als Gehülfe war oder sich doch in Dresden aufhielt.

2) Das Verabreichen von wöchentlichem Kostgeld neben Bezahlung der Arbeit scheint immer als eine Anstellung zu gelten, wie aus einer Reihe von Beispielen hervorgeht. Die Clausel: bis vff vnser widerabschaffen oder bis vff Abkündigung scheint auch selten mehr als formelle Bedeutung gehabt zu haben.



nischem Costüme, die Rechte in die Seite gestemmt, die Linke am Degengefäss, dahinter ein Vorhang mit einer Säule. 4 Z. 5 L. hoch, 3 Z. 4 L. breit.

Ueberschrift: Des Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Augusti Hertzogen zu Sachsen u. s. w. eigentlich Bildtnis.

Unten 18 Zeilen:

Ist einer zu rhümen hie auff Erdt,
So ists auch dieser Churfürst wert.

bis

Solch Ehr und Lohn ihr Fürsten gutt
Wird dem der Gotts Wort fördern thut.

Balthasar Mentzius
von Nimeck.

Bey Paull Helwigen Buchführer zu Wittenberg.

Dieses Blatt ist auch deshalb interessant, weil man vielen Porträts in Sammlungen und einzeln begegnet, die gewöhnlich den Cranachen zugeschrieben werden, weil sie entweder mit andern von diesen Meistern zusammen vorkommen, wie das Porträt Kurfürst August's in der Mentzius'schen Sammlung, oder weil sie die Cranachische Schule zeigen oder endlich weil sie Personen aus Cranach's Zeit und Verkehr darstellen. Viele von diesen werden sich nach und nach ausscheiden lassen.

Albert oder Aldert van Everdingen.

Vom Director **Frenzel** in Dresden.

(Mit einem Kupferstiche).

Der Genius der Kunst weht zuweilen über einzelne Künstler auf höchst wunderbare Art und erzeugt in ihnen auf geheimnissvollen Wegen solche Richtungen, woran sie als schaffende und wirkende Naturen in ihrer Sphäre früher nicht gedacht hatten, je solche Umwandlungen in moralischer oder bürgerlicher Hinsicht zu erleben.

Oft und sehr natürlich hängen dergleichen Umwandlungen von dem Eingreifen des Aeussern und namentlich von dem Familienleben und dessen Situationen ab, wo dann im Zusammengehen des künstlerischen Wesens auf unbegreifliche Art eine neue Natur entsteht, welche in ihrem Element sich mächtig ausbreitet, später als colossales Markzeichen bewundert wird, so wie dann als glänzendes Licht den Anziehungspunkt einer Würdigung zur Nachahmung bildet. Gewiss erscheinen gleichende Fälle in andern Zweigen des bürgerlichen Lebens oder im Gewöhnlichen desselben,

wo selbst im Kreise der von der Mutter Natur weniger geistig Befähigten eigene Richtungen hervortreten, welche durch Bedingnisse ihnen ein anderes Ziel andeuten, zu welchem sie jedoch weniger schnell, sondern häufig mehr auf mechanischem Weg geleitet werden.

Ganz anders verhält sich dieses mit dem Künstler, d. h. mit dem wahren thätigen, ächt genialen Künstler. Tritt in seinem Kreise irgend eine ungünstige Veränderung durch die Wechsel des Schicksals ein, so schickt er sich an, jene Widrigkeiten zu bekämpfen, ja er benutzt selbst oft auf die glücklichste Art jene Ereignisse, schaffend und wirkend durch die Kräfte, welche ihm sein Genius verlieh, sich darinnen neu zu bewegen.

Solche Erscheinungen erzählen uns die Künstlergeschichten in reicher und lebendiger Fülle, meistens ein solches Bild des Einzelnen gebend, dass, wenn man mit des Künstlers Wirken inniger vertraut, man zugleich neben seiner Monographie ihn lebend vor sich sieht.

Unter den vielen und allgemein mehr bekannten Namen der berühmtesten holländischen Meister finden wir den van Everdingen als einen der bedeutendsten ausgezeichnet; da jedoch mehrere zum Theil würdige Künstler aus einer und derselben Familie entsprossen, namentlich Albert van Everdingen derjenige ist, welchem wir als Coriphäe jener Familie in den hier gegebenen Mittheilungen aufführen, wird es dem Endzweck entsprechen, vorher etwas im Allgemeinen über diese Künstlerfamilie mitzutheilen und die verschiedenen Künstler dieses Namens zu nennen.

Es war die Stadt Alkmaar in Holland, welche als Heimath und Aufenthaltsort der Künstlerfamilie bekannt ist, wo Jan van Everdingen, Vater der drei nachverzeichneten Künstler (Cesar, Albert und Jan) als Geheimschreiber des Magistrats und der dortigen Regierung lebte und wohnte.

Cesar van Everdingen war der ältere Bruder des Albert, sein Geburtsjahr wird zwar nicht genau bestimmend, aber als gegen 1606 angegeben. Ueber seine frühere Bildung, obgleich dieser Künstler nicht unter die unbedeutenden zu zählen, ist wenig Einzelnes bekannt, ausser dass er sich, obgleich er einige Landschaften malte, mehr der Bildniss- und Figuren- so wie Genremalerei widmete und Schüler des Jan van Bronckhorst wurde.

Unter der Leitung dieses genialen Meisters, welcher Landschaften, Figuren und Bildnisse malte, bildete er sich zu einem sehr tüchtigen Künstler, welcher neben sehr verständiger Zeichnung, kräftigem Colorit, grosser geistiger Vollendung in seinen Gemälden, ebenso viel Fleiss in der Ausführung anwendete und mit vielen seiner Arbeiten die Kunstwelt beschenkte.

Ausser Holland sind seine Werke weniger bekannt, und wohl

könnte es möglich sein, dass in manchem Cabinet, vielleicht unter Bronckhorst's oder selbst unter andern Namen manches Bild aufgenommen, welches von Cesar v. Everdingen's Hand ist. Ein Fall, der mit vielen Meistern vorgeht, wodurch mancher Name eines achtbaren Künstlers der dritten und vierten Classe verloren geht, da nur immer höhere Namen den Glanz der Werke sowohl in Privatcabinets als in öffentlichen Gallerien erhöhen sollen.

Unter den in Holland bekannten Kunstwerken von Cesar v. Everdingen bewunderte man das sehr figurenreiche Bild an der grossen Orgel in der Hauptkirche zu Alkmaar, wo der Sieg Davids über Goliath dargestellt war.

Zwar ist nicht bekannt, in welchem Jahr er dieses Werk vollendete, doch so viel weiss man, dass er für den Erbauer der Orgel Jacob von Campen 1648 eine kleine Skizze zu dem Model fertigte, welches Bildchen lange Zeit auf dem dortigen Rathhaus aufbewahrt wurde.

Ein anderes bedeutendes Gemälde mit lebensgrossen Figuren befand sich in dem alten Haus der Schützengilde zu Alkmaar. In diesem Gemälde schilderte der Meister die dortige vornehme Welt, unter andern mehre bekannte Personen des holländischen Kriegswesens, deren Bildnisse trefflich vollendet und mit grosser Naturtreue dargestellt waren. Man bewunderte dieses Werk um so mehr, da er es in schon vorgerücktem, hohem Alter vollendet hatte.

Im königlichen Museum zu Haag befindet sich von diesem Meister ein herrliches Gemälde, Diogenes, wie er auf dem Markt in Harlem Menschen sucht und wo in den Hauptfiguren die Bildnisse der Familie des Rathspensionair Steijn dargestellt sind.[1]) In einigen holländischen Sammlungen sollen sich auch Zeichnungen dieses Meisters befinden, welche breit und im italienischen Styl behandelt sind.[2])

Er starb 1679 und man nennt Hendric Graan, v. Hoorn, Adr. Wannenhuyzen, Ad. Dekker als seine Schüler.

Jan van Everdingen war der jüngste[3]) der drei Brüder und ebenfalls zu Alkmaar geboren; schon in seiner Jugendzeit wurde seine Neigung zur Kunst sichtbar, besonders für das Fach der Stillleben- und Blumenmalerei, welcher er sich widmete. Indess betrieb er die Malerei später mehr zu seinem Vergnügen, da er sich einen andern Beruf, nämlich den der Rechtswissenschaft

1) Dieses Gemälde ist im k. Museum zu Haag unter No. 46. placirt.

2) Auch das königliche Museum zu Brüssel ist im Besitz eines Bildes von Cesar v. Everdingen, eine Dame darstellend, welche vor dem Spiegel ihren Kopfputz arrangirt. 77 Z. h. 65 Z. br.

3) In Betreff des Alb. v. Everdingen, welcher der Reihenfolge nach jetzt aufgeführt werden sollte, wurde es vorgezogen, diesen später folgen zu lassen, da er als Hauptmeister den ihm gebührenden Raum allein einnehmen soll.

gewählt hatte und darinnen die Stelle eines Anwaltes oder Procurators bekleidete.

Wir gelangen nun zu dem eigentlichen Haupt jener den Namen Everdingen tragenden Künstler in:

Aldert, auch Allart, oder mehr nach dem Deutschen bekannten Namen Albert van Everdingen.

Er war der zweite Sohn des alten im Eingange genannten Jan v. Everdingen und ward 1621 zu Alkmaar geboren. Früh schon entwickelten sich bei der sorgfältigen Erziehung, die er mit seinen Brüdern im Hause des Vaters genoss, die schönen Keime für das Kunstfach und besonders für das der Landschaftmalerei. Dieses veranlasste den Vater nach mehrfältigen Prüfungen, das frische junge Talent des Sohnes durch die Lehren eines guten Meisters zu unterstützen.

Die Wahl fiel auf den flamländischen Landschaftmaler Roeland Savery (geb. zu Courtray 1576), ein Mann, welcher viel Ruf genoss und welcher von allen Künstlerbiographen als der erste Lehrer des Aldert v. Everdingen's genannt wird und dessen Kunstcharakter in einzelnen Gegenständen der Everding'schen Landschaftbildung, spurenweise, hauptsächlich in den Felsenparthien, zuweilen auch in einigen Baumformen hervorleuchtet. Obwohl zu bemerken, dass in Everdingen's Arbeiten schon aus dessen früherer Zeit ein mehr feiner der Natur der Landschaftkörper eigenthümlicher geheimnissvoller Wechsel in Form und Ton vorherrschend ist, Etwas, was allen ältern und frühern Landschaftkünstlern abgeht und selbst den ältern Meistern der holländischen Schule aus dem 16. Jahrhundert mangelt.

Denn in jenen ältern dem 16. Jahrhundert nahe liegenden Meistern, namentlich der flamländischen wie auch der holländischen Schule spricht sich mehr eine bedingte conventionelle Richtung in der Zeichnung und im Farbenton aus, die den alterthümlichen Styl der Landschaftbildung, wie er zuweilen in den Landschaftumgebungen der altdeutschen historischen Gemälde oder auch selbst in den ältesten Werken der van Eyk'schen Schule vorkommt,[1]) sich annähert.

Es beurkundet sich dieses in mehreren Landschaftmalereien der Meister aus dem 16. Jahrhundert und andern bis zu Anfang des 17ten, wie z. B. in den Arbeiten von Joh. Breughel, P. Bril, N. de Bruyn, J. de Momper, Nieulant, Vinkenbooms u. A.

War es, dass Aldert van Everdingen dieses ihm fremde Gefühl der Nichtübereinstimmung mit dem Wahren aus der Landschaftnatur erkannte und in seinem Meister und Lehrer etwas Tadelnswerthes fand und durch diese Ueberzeugung bewogen, sich

1) Sichtbarlich in den Malereien des Jan Mabuse, Schoreel, Joh. Stephanus von Calcar, Luc. v. Leyden und mehreren jener älteren Periode aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

seinen innern Gefühlen nach an die Wahrheit der Natur mehr kettete, genug die Geschichte erzählt, dass Ald. v. Everdingen nach einiger Zeit den Unterricht seines Meisters mit dem von Peter Molyn vertauschte.

Hier walten jedoch einige Unsicherheiten im Kunstgeschichtlichen und im Biographischen über Ald. v. Everdingen vor, ob unter Peter Molyn derjenige Molyn zu verstehen sei, welcher den Beinamen Tempesta führte und sich durch seine genialen lebendigen Compositionen der Landschaft, oft mit sehr reichen Figurengruppen geschmückt, auszeichnete, oder ob der andere ältere Peter Molyn gemeint sei, welcher mehr als holländischer Landschaftmaler durch seine einfachen aber höchst wahren, leicht aufgefassten Naturbilder sich bekannt machte.

Jedenfalls ist die festere und gewissere Ueberzeugung zu fassen, dass Molyn der Aeltere (der zuletzt genannte) gemeint ist, indem erstlich dieser fast gleichzeitig mit Ald. v. Everdingen die Kunst ausübte, andererseits Molyn (Tempesta genannt) der jüngere Sohn des erstern war, später lebte und erst 1704? starb. Auch schon die Zeitperiode möchte es nicht gestatten, Molyn gen. Tempesta als Lehrer des Ald. v. Everdingen anzusehen, insofern Everdingen 1621 und Pet. Molyn der Jüngere 1631 geboren wurde.

Dieser Meister, durch sein vielbewegtes und romantisches Leben sehr bekannt und darinnen fast dem Salvator Rosa gleichend, erhielt von der damaligen flamländer Künstlergesellschaft[1]) in Rom den Beinamen Tempesta von wegen seiner Malereien, worinnen er Stürme, Schlachten und andere sehr bewegte Scenen schilderte.

Kehren wir zurück auf die Angabe jenes Wechsels der beiden genannten Meister R. Savery und Molyn, so liesse sich noch glauben, dass Ald. v. Everdingen nicht sowohl unmittelbarer Schüler des ältern Molyn gewesen, sondern vielmehr, dass er mehres der leichten Behandlung dieses Meisters und besonders den warmen bräunlichen Ton der Färbung von ihm annahm. Jedenfalls darf es beiden Meistern, sowohl Rol. Savery als auch Molyn zum Ruhm gereichen, Lehrer des grossen Künstlers gewesen zu sein, da beide sowohl für die Vorbildung als auch für dessen grössere Vervollkommnung vortheilhaft gewirkt hatten, jedoch Everdingen beide Meister weit übertraf.

---

1) Es war bei dieser flamländischen Künstlergesellschaft (nach dem holländischen Namen Schilderbent) in Rom Sitte, jedem Mitglied bei seiner Aufnahme einen Beinamen zu geben, welcher immer abhängig von irgend etwas im Charakter oder einer sonstigen Eigenthümlichkeit des Künstlers war. In Houbraken Schilderung holländischer Maler Vol. III. ist ein höchst interessantes Gedicht, wo alle Mitglieder jener Bent mit ihrem Beinamen genannt sind. Abbildungen der Aufnahme und des Rituals sind in drei grossen jetzt seltenen Kupferblättern nach van Wynen genannt Ascanius von Pool gestochen.

Die holländische Künstlergeschichte und die Biographien der Künstler, welche zum Theil, besonders für die ältere Periode, sehr reich an besonderem Interesse, würde, was Ald. v. Everdingen betrifft, einen kleinen Vorwurf verdienen, über vieles des einzelnen Wirkens dieses berühmten Meisters etwas oberflächlich hinweggegangen zu sein, da die gegebenen Notizen nicht ausreichend zu weiterer Forschung sind, so namentlich die späteren Autoren, wie z. B. D'Argenville, Descamps, Houbraken, Weyermann, sich ziemlich gleichhaltend aussprechen und nur die neuere holländische Kunstliteratur, wie Roeland v. Eynden, und in neuester Zeit das schöne Werk von Jenerzeel, so wie das vor kurzem herausgegebene interessante Dictionnaire von Siret etwas weniges mehr, jedoch in gedrängter Kürze geben.

Es wird erzählt, dass Ald. v. Everdingen seinen Meister und Lehrer Roland Savery auf einer Reise nach Tyrol begleitete. Dieses Gebirgsland mit seinen herrlichen alten Burgen und Vesten, so wie mit den kostbaren üppigen Thälern und der grossartigen für die wildere heroische Natur geschaffenen Vegetation, die Bäche, Flüsse und Wasserfälle und überhaupt die merkwürdige eigene charakteristische Formenbildung der Linien in den pikanten Umrissen der Hochgebirge, wovon Meister Savery in seinen Werken manches, wenn auch etwas phantastisch nachbildete, gaben jedenfalls dem aufgeregten und sich viel bewegenden Talent des jungen Everdingen die ersten Keime zum weiteren Schaffen für seine Phantasie.

Gewiss sammelte er hier eine Menge der reichhaltigsten Studien, die er später mittel- oder unmittelbar bei seinen auszuführenden Werken der Malerei in der Ideeerfassung anwendete oder zu verwenden gedachte.

Die Studien jener Landschaftwelt waren zu der damaligen Periode, ehe die Landschaftbildung sich ausbreitete und dieselbe eine eigene Stufe der Kunst bildete, in ihrer Art etwas Neues. Möglich, dass bei einem Theil der damaligen holländischen Kunstfreunde Auge und Gemüth mehr an die flachen Damm- und Küstengegenden und überhaupt an die einfachen Formen der vaterländischen Natur gewöhnt waren, somit diese Gebirgsdarstellungen weniger Interesse erregten und folglich der junge auftretende Künstler seine Rechnung bei den holländischen Kunstfreunden nicht fand, wie wir weiter sehen werden.

Es bildet sich mit diesen Ansichten der Uebergang zu der weiteren geschichtlichen Tradition über den Meister, welche uns die merkwürdigsten Hauptmomente für die weitere Richtung seiner Kunst und seines Lebens, so wie die merkwürdige weitere Veranlassung seines Wirkens im Auslande kurz schildern.

Man sagt nämlich, dass als Ald. v. Everdingen mit seinen Tyroler Studienblättern eine Reise nach London zu unternehmen

gesonnen war, um jene Blätter an dortige Kunstfreunde zu verkaufen, das Schiff, worauf er sich befand, einen fürchterlichen Sturm auszustehen hatte und von der englischen Küste an die östlichen felsigen Gestade des baltischen Meeres nach Norwegen nach erlittenem Schiffbruch verschlagen wurde.

Man nennt die von den ungeheuersten Felsenriffen und von Buchten durchschnittenen Gestade der Gegend von Friedrichsweeren, Grafschaft Laurwig nach Kongsberg zu in der Umgebung vom Dinta-Thal und es soll in irgend einer Sammlung ein Everdingen'sches Gemälde einer Marine vorgekommen sein, wo auf einem im Bild dargestellten Schiffswrak Everdingen's Name mit dem Ort gezeichnet ist.[1])

Möglich, dass dieses Gemälde ein Abbild jenes für den Künstler unglücklichen Ortes ist, und dadurch eine Erinnerung an das traurige Geschick durch seine künstlerische Hand niedergelegt wurde.

Machte jenes Unglück einerseits einen tief empfundenen und bedauernswürdigen Eindruck auf das Gemüth des Künstlers, so erfolgte andrerseits dadurch auf seine Kunstausübung später eine glückliche wechselseitige Wirkung oder Veranlassung, indem sein schaffender Kunstgeist das Erlebte und die durch die tobenden Elemente hervorgebrachten Schrecknisse in sich aufgefasst, später mittelst seiner Talente und geistigen Mittel geleitet die herrlichsten und grossartigsten Schilderungen in der Marinemalerei lieferte.

Dieses verursachte später bei dem Rufe des grossen Meisters, dass er wegen der trefflichen, lebendigen, grossartigen Vollendung solcher Marinescenen den Beinamen des nordischen Salvator Rosa erhielt und die Künstlergeschichte für ihn diesen Namen beibehalten hat.

Doch auch andere Vortheile gingen für den Künstler und für die Bewunderer seiner Werke aus jenem Schicksal, was ihm begegnete, hervor, indem der Meister durch seinen längern Aufenthalt in Norwegen, daselbst eine neue Heimath für seine Studien des Landschaftlebens fand, was ihn zu einem der grössten Künstler erhob.

Er schilderte jenes kostbare Hochgebirgsland mit seinen grossartigen und fruchtbaren Thälern und Gründen in einer reichen und man dürfte sagen üppigen Mannichfaltigkeit der verschiedenartigsten Darstellungen. Wir sehen dieses nicht allein in seinen Gemälden und Zeichnungen, die uns mit jenen nördlichen und herrlichen Gebirgsgegenden bekannt machen, sondern auch die von dem fleissigen und unermüdeten Künstler radirten Landschaft-

1) Dieses Gemälde soll sich früher in der Sammlung des Maler und Gemälderestaurateurs Thimm in Copenhagen befunden haben, doch zu bedauern, dass der jetzige Aufbewahrungsort des Bildes unbekannt ist.

blätter, welche gleichsam eine malerische und illustrirte Reise in Norwegen bilden, geben, obgleich nur in flüchtigen aber geistreichen mit aller Formentreue geschaffenen Zügen die Gebirgs- und Waldnatur jenes nordischen Alpenlandes, von welchem vor Everdingen's Wirken keine bildlichen Darstellungen bekannt waren. — Selbst lange nach diesem Künstler wurde nur weniges Unbedeutendes bekannt, bis es unserer Zeit vorbehalten war, in einem in Norwegen gebornen Künstler und Meister einen solchen zu finden, welcher mit sicherer geistreicher Führung des Pinsels vertraut und beseelt durch reine Begeisterung für sein Vaterland uns die kostbarsten treuesten Landschaftbilder der Norwegischen Natur überlieferte und in welchem wir den in Dresden lebenden Professor C. E. Dahl begrüssen.

Wir kehren zurück auf die Schilderung von Ald. v. Everdingen's Künstlerverdiensten, da die Veranlassung dazu mehr aus den vorhin geschilderten Unfällen in dem neugebildeten Kreise seine Kunstrichtung sich darstellt.

Die Charakteristik der Kunstleistungen Everdingens, wo und wie wir ihm begegnen, zeigt folgendes:

Er war ein solcher Künstler und Meister, welcher die Natur als das herrlichste Vorbild in der Nachahmung für die Kunst für kleinere oder grössere gegebene Räume seiner Gemälde wählte, immer und jedesmal wie sich die Natur durch ihre prunklose und doch grossartige Gestalt dem Auge und Gemüth des sie wahr empfindenden und in sich so aufzunehmenden Künstlers vorspiegelt.

Nicht ein angenommener Modus der Bezeichnung für diesen oder jenen Körper in falsch angenommener Farbe, Ton oder Form, wie er vielen Künstlern und besonders Landschaftern eigen, ist in Everdingen's Werken sichtbar; nichts von dem was wir mit dem Wort conventionell belegen, sondern nur das reine Wesen der Empfindung auf leichte geistreiche Art und mit Einfachheit etwas aus der Natur darstellen zu wollen, leuchtet aus jenen Kunstwerken seiner Hand hervor.

Everdingen's Compositionen oder auch selbst, was hierher besonders gerechnet werden muss, die Wahl der Norwegischen Naturansichten, die er in unendlicher Fülle auf verschiedenartige Weise wiederholte, zeigen eine grosse Kenntniss des Naturstudiums, welches der Künstler auf jedem einzelnen Gemälde in ein schönes Ganzes zusammenschmolz, wobei er zugleich Wahrheit und Treue in reizendem Wechsel hervorgehen liess.

Schöne charakteristische Linien der Gebirgsformen, trefflich geordnete und schön gezeichnete Baumgruppen, wo selbst die verschiedenen Gattungen der Bäume und fast die Bewegungen des Laubes durch die Luft sichtbar. Dann die überaus mannichfaltige Verschiedenheit der sich nie wiederholenden Linien der Vorder- oder Mittelgründe; ferner ein Reichthum von wohl angebrachten

ländlichen Gebäuden, wie Hütten, Mühlen und dergleichen, selbst Schlösser, Burgen und Kirchen (wobei man sich auch der alten Holzkirchen erinnert).[1]) Nächst diesem das verschiedene Steinwerk der Felsen oder Felsblöcke, alles dieses unterbricht im reichsten Wechsel ein jedes Gemälde des Meisters, wobei er nicht unterliess je nach Verhältniss der Composition wenige oder mehre Figuren, welche immer mit grossem Verständniss geordnet sind, dem Gemälde als Staffage beizugeben, zugleich aber auch das wohl gewählte dichtere oder zartere Gewölk des Himmels in seinen verschiedenen Formen und Tönen den Reiz einer wohlthuenden Lebendigkeit erzeugt.

Es herrscht unbedingt in den meisten Landschaftcompositionen Everdingen's ein rein poetischer Aufschwung, der sich sowohl in das Idyllische als auch in das Heroische überträgt.

Die einfache Norwegische Klotzhütte am Abhange des hohen Berges, die kleine am rauschenden Bach unter dem Schatten der sie umgebenden Bäume gelegene Mühle, die auf dem Felsen erbaute Kapelle oder Kirche mit ihrem Thurm, ebenso der reissende und sich gewaltsam herabstürzende Waldstrom zwischen den bemoosten Felsblöcken, wo Holzhauer das aus dem hohen Tannenwald gefällte und herabgeführte Holz sammeln, oder das von Tannen umgebene liebliche Thal, wo auf fetten grünen Matten Schafe und Kühe weiden, oder das öde Felsenthal, wo der Wanderer einherzieht, alles dieses bildet ein verschiedenartiges Gedicht aus dem Landschaftleben, welches in dem Gemälde noch durch die weitere höhere Kunst des Meisters sich magisch erhöht, nämlich durch das Colorit, durch wohl berechnete eigenthümliche Wirkung von Schatten und Licht und überhaupt durch die ausserordentliche Tiefe des Tons.

Diese Künstlergabe verstand Ald. v. Everdingen nächst Jacob Ruysdael auf die höchste Art auszuüben und mit seinen übrigen Eigenschaften zu verbinden. Beide Meister gleichen sich für diesen Gegenstand und einer hat sich dem andern glücklich geistig verwandt gemacht, wesshalb es schon vorgekommen, dass einige Verwechslungen mit einigen ihrer Werke vorgingen.

Nicht blos, dass Everdingen Meister der in jedem Bild nöthigen allgemeinen Wirkung war, gebührt ihm andrerseits das Verdienst einer grossen Abwechselung des Farbenspiels, insofern er trefflich die Einwirkung der durch das Gewölk auf die Landschaft fallenden Halbschatten und Streiflichter zu benutzen verstand und im

---

1) Prof. Dahl's Norwegische Holz-Architektur fol. I—III. Heft, mit Lithographien, giebt einen schönen Beleg über jene merkwürdigen Holzbauten in Norwegen, besonders von Kirchen. Eine solche alte Holzkirche wurde durch Dahl's Vermittelung in ihrem ganzen Zustand in der Schlesischen Gebirgsgegend aufgestellt.

allgemeinen bei grossen warmen Tönen, Klarheit und Kraft mit der grössten Wahrheit zu verbinden suchte.

Für die Betonung seiner Landschaftgemälde könnte man zwei Hauptcharakter annehmen, einmal den grünlichen und anders den mehr warmen bräunlichen Ton. Möglich, dass der Künstler bei dem erstgenannten Ton den Charakter des Frühjahrs, wo alle Vegetation, die emporsprossenden Gräser und Bäume sich im heitersten Grün befinden, darstellen wollte. Indess da jene Gemälde von grünem Ton weniger als die von bräunlichem vorkommen, liesse sich folgendes annehmen, dass vielleicht selbige den Urcharakter Everdingen's bilden, wie er solchen von Roland Savery und ähnlichen verwandten ältern Meistern annahm, dahingegen in den Gemälden Everdingen's von bräunlichem Ton der später angenommene Ton nach Peter Molyn hervorleuchten dürfte.

Noch gehört dem Meister eine besondere Eigenthümlichkeit der Technik in seiner Malerei an, dass er neben der hie und da vorkommenden Elasticität oder dem saftigen Farbenauftrag vieles und besonders die Felsen sehr dünn malte und häufig bei den auf Holztafeln gemalten Bildern der natürliche Holzgrund durchleuchtet.

Besass Everdingen das Verdienst als grosser und tüchtiger Originalschilderer des Landschaftlebens, namentlich jener schon genannten Norwegischen Naturgegenden (denn kaum finden sich Werke von ihm, welche das einfache holländische Landschaftleben, wie wir es von andern Künstlern kennen, darstellen), so war er ebenso gross, wie schon im Eingang gesagt, in der Darstellung von Marinebildern, und es ist wirklich bei Beurtheilung seiner Werke eine sehr schwere Aufgabe, für welches von beiden genannten in sich ganz verschiedenen Kunstfächern man dem Künstler mehr Lob zusprechen soll.

Das auf dem Meer erlebte Schicksal (wovon schon früher gesprochen) lehrte ihn den Stoff richtig auffassen; er sah die sich ruhig bewegende See mit ihrem glänzenden blaugrünlichen Spiegel oder das hochbewegte Meer, die sich brechende, den aufsprizzenden Schaum aus dunkler Tiefe hoch auftreibende Woge, welche in ihrer Bewegung wieder die gemischtesten Töne der verschiedenartigsten Reflexe vom klarsten Grün bis zum Violet oder Dunkelblau unterbrechen, und welche zugleich mit dem Schwarzgrau des aufgethürmten oder von dem Sturm gepeitschten Gewölkes am Horizont verbunden, das Schreckensbild der kämpfenden Elemente zeigte. Ihm galt es solche Bilder in seine Künstlerphantasie aufzunehmen, um sie in mannichfacher Abwechselung auf geistreiche ungekünstelte Art naturgetreu wiederzugeben.

Und es ist hierbei noch zu bemerken, dass, wenn der Kunstgenius des Meisters ihn bei diesen Gegenständen auf die oft ma-

gische Totalwirkung im Bündniss mit einer tüchtigen, wohl verwendeten Technik und kühnen Führung des Pinsels leitete, er nicht unterliess, diejenigen Körper eines Marinebildes, welche einer besondern Genauigkeit und Sorgfalt in der Vollendung bedürfen, auch so auszuführen, Etwas, was sich besonders an der Zeichnung der Schiffe und ihrer Takelage zeigt.

Die von Everdingen geschaffenen Bilder des Wasserlebens gehören zu den seltenen, und nur wenige Gallerien oder Cabinete sind im Besitz solcher Marinebilder.

Ein anderes wesentliches Verdienst der bildenden Kunst besass A. v. Everdingen in der Darstellung der Figurenzeichnung, indem er dieses gar schön mit dem Landschaftlichen zu verbinden wusste. Besonders sehen wir dieses in der Zeichnung der Figuren und Thiere zu seinem Reineke Fuchs,[1]) ferner im kleinern Maassstab in den von ihm radirten vier Blättern[2]) der norwegischen Gesundbrunnen Eiswold, u. a., wo eine überaus grosse Zahl kleiner Costümfiguren in den verschiedenartigsten sehr natürlich gewählten Stellungen vorkommen.

Berührten wir bisher des Meisters Charakter aus seinen Malereien und besonders im Hinblick auf dessen einfache Natürlichkeit, so zeigt sich dieselbe eben auch in seinen Zeichnungen, welche er durch die verschiedenartige abwechselnde technische Behandlung, sowohl in Kreide oder getuscht, auch zuweilen colorirt, vollendete und wovon die trefflichsten Arbeiten in einzelnen Sammlungen, hauptsächlich aber in Holland vorkommen.

Aus diesen sehr gesuchten und oft zu hohen Preisen bezahlten Zeichnungen ersieht man den Geist des grossen schaffenden Künstlers, wie er in wenig bedingten Zügen des Griffels oder Pinsels die Formen der Gegenstände selbst bis in den kleinsten Grad des Grössenraumes auf ungekünstelte Art geistreich aufzufassen wusste.[3])

Wie Aldert van Everdingen als tüchtiger Meister in der Malerei und Zeichnung geschildert wird, so darf er aber auch noch für einen andern Kunstzweig, nämlich für das Fach der Radir- oder Aetzkunst als ein bedeutender Künstler genannt werden, indem seine fleissige Hand (nach Bartsch Peintre Graveur) über 161 Blätter vollendete,[4]) welche besonders in Aetzdrucken oder in

---

1) Hiervon mehr unter dem Artikel über Everdingen's Radirungen.

2) Bartsch, Peintre Graveur Vol. II. p. 155. No. 95—98, wo die Blätter zwar als Gesundbrunnen von Spaa (?) genannt sind, folglich Everdingen jenen Theil von Deutschland bereist haben müsste.

3) Oft erschienen Zeichnungen von ihm, welche in bläulichen Farben in zartem Nebelton getuscht sind.

4) Rechnet man noch hierzu die von Bartsch nicht genannten drei Blätter, so würden sich Everdingen's Werke auf 164 Blätter herausstellen.

solchen alten mit einzelnen periodischen Varietäten, sehr gesucht sind und wovon wieder einzelne Blätter zu wahren und grossen Seltenheiten gehören.

Der Meister entwickelte auch in diesem Fach den geistreichsten und lebendigsten Vortrag in der Behandlung, eine feste Bestimmung der gezeichneten Gegenstände und in vielen der einzelnen Blätter eine ziemliche dem Gegenstand angemessene Wirkung, welche jedoch bei einzelnen nicht gleichmässig genannt werden kann, da ein zufälliges mehr günstiges oder ungünstiges Wirken des Scheide- oder Aetzwassers (was der Maler vielleicht weniger kannte) hier oder da die Veranlassung dazu gab, endlich eine Platte fleissiger und zarter radirt war, als die andere. Genug aber, der gleich grosse Geist blickt aus allem hervor.

Bei der nähern Untersuchung über Everdingen's Radirnadel ist zu gedenken, dass im Durchschnitt die Mehrzahl seiner Blätter etwas breit radirt ist, vieles mit flüchtigem Charakter, jedoch mit grosser Festigkeit. Als wichtig erscheint endlich auch noch, dass einige Blätter mit Schwarzkunst oder Aquatinta-Ton übergangen sind. Insofern sehr merkwürdig, als zu jener Zeitperiode die Ausübung der Schwarzkunst (Mezzotintomanier), auch Schabkunst im Erblühen war.

Die Mehrzahl jener in verschiedenen Grössen radirten Platten enthalten naturgetreue Abbildungen Norwegischer Gegenden, weniger jedoch Compositionen. Es beweist sich dieses schon in der erstern Gattung durch eine gewisse uns nahe tretende Wahrheit und endlich in der Zeichnung, in den eigenthümlichen dort heimischen Formen der Baulichkeiten, welche in jenen Landschaften vorkommen und welche der Phantasie weniger eigen sind.

Unter oder neben der Zahl landschaftlicher Radirungen, welche entweder Folgen bilden oder auch in einzelnen Blättern enthalten sind, gehört eine für sich aus 57 Blatt bestehende Folge dem alten Gedicht, Reincke Fuchs, an.[1]) Wie schon früher gesagt, zeigte der Künstler bei diesen Darstellungen eine treffliche Kenntniss für die Zeichnung der Thiere und ebenso grosse Lebendigkeit und Bewegung in den in einigen Blättern dieser Folge vorkommenden schon grössern menschlichen Figuren. Ueberhaupt erblickt man in diesen Thierfabeln Sinn für Composition, einen scharfsinnigen Geist und dichterischen Aufschwung, gepaart mit Witz und Laune, wie denn schon das Thierreich redend eingeführt und gleichsam handelnd die Charakterisirung der Satyre für das bürgerliche sowohl als auch für das höhere Staats-

1) Jenem alten satyrischen Gedichte, dessen Ursprung nach den vielfachsten gelehrten Untersuchungen der alten Periode (dem 12. Jahrhundert) angehören soll. Wahrscheinlich liess Hendrik von Alckmar, gewöhnlich als Verfasser jener Dichtung geltend, zu seiner Zeit diese alte Fabel wieder an's Licht treten.

leben in Verbindung der feinen Politik in höchst wichtiger Tendenz darlegt.

Der Künstler verstand den Sinn jener alten witzigen Dichtung auf's herrlichste ohne hier begleitenden literarischen Commentar bildlich zu beleuchten und hätte somit eine zweite bildliche Poesie geschaffen, welche selbst spätern Dichtern und Künstlern der neuern Zeit reichlichen Stoff für ihre Phantasie bei Umschmelzung jenes alten Gedichtes verlieh.

Was Goethe in seinem trefflichen Gedicht „Reinecke Fuchs" uns so malerisch schildert, giebt den lebendigsten Beleg zu Everdingen's Bildern, und was vor kurzer Zeit durch Kaulbach's berühmte Compositionen in seinem Reinecke Fuchs geliefert wurde, giebt wieder einen bildlichen Commentar andern Charakters in mehr figürlicher Darstellung, wodurch der Kreis jener Dichtung erweitert wurde.

Ohne übrigens den ehrwürdigen Meister Everdingen in der Idee seiner malerischen Auffassung jener Compositionen zurücksetzen zu wollen, verdient hier noch bemerkt zu werden, dass schon vor seiner Zeit eine Folge von 107 trefflich radirten Blättern mit der Fabel des Reineke Fuchs oder Embleme de warachtghe fabulen der dieren von Marc Geerarts (gest. 1590) erschienen, übrigens auch zwei kleine Holzschnittwerke mit sehr netten Blättern von Virgilius Solis und Jobst Amman in Frankfurt am Main 1595[1]) verlegt wurden. Möglich, dass vielleicht die eine oder die andere Idee aus jenen Bildern, besonders denen von Geerarts dem Meister vorschwebte, obgleich seine Compositionen ganz originell sind. Thatsache ist, dass er mehrere Holzschnitte der alten Rostocker Ausgabe, gedruckt bei Dietz. 4., copirte.

Die herrlichen Originalzeichnungen Everdingen's, wonach er die vorhin genannten 57 Blatt radirte, befanden sich, wie Rud. Weigel in seinem Supplement zu Bartsch berichtet, im Cabinet von Alexander Mangin, dann bei dem Herzog von Marlborough, später bei Msr. Hilbert und in der neuesten Zeit in der kostbaren Sammlung von Mrs. Sheepshanks in London, von wo aus sie in das Brittische Museum übergegangen sind, da jener letztgenannte berühmte Kunstfreund seine kostbare und einzig zu nennende Sammlung von Originalradirungen an genanntes Museum überlassen hat.

Bei Gelegenheit, dass wir wieder im allgemeinen auf die Radirungen Everdingen's zurückkehren, ist zu berichten, dass Bartsch in seinem trefflichen Werk, le Peintre Graveur Vol. II. S. 155 u. f. ein sehr umfassendes Verzeichniss sämmtlicher Radirun-

1) Hartmann Schoppess von Nürnberg Speculum vitae aulicae de admirabili fallacia et astutia Vulpeculae Reinike's. 8. Francf. a. M. 1595. Vgl. Becker, Jost Amman. Leipzig, R. Weigel. 1854.

gen des Meisters giebt, nebst Andeutungen einiger vorkommenden Varietäten[1]) von Abdrücken einzelner Platten, welche durch die zweite Aetzung oder sonstige Ueberarbeitungen hervorgingen.

In diesem Verzeichniss ist unter No. 3 die kleine zweite ovale Platte einer Landschaft als von Alb. v. Everdingen aufgenommen, jedoch dieses Blättchen ist nicht von Everdingen, sondern wie das von De La Lande abgefasste Verzeichniss des Cabinets Rigal[2]) unter No. 697 ausweist, von Jacob Ruysdael radirt, auch mit J. R. bezeichnet.

Dieses ungemein seltene Blättchen wurde für die Sammlung des Herzog Albert von Sachsen-Teschen (später vererbt an den Erzherzog Carl in Wien), für den billigen Preis von 99 Francs in der Rigalschen Versteigerung erworben.[3])

In Brulliot Table générale des Monogrammes No. 254 ist eine weitere Beschreibung eines nicht im Bartsch aufgeführten Blattes, „die drei Hütten auf dem Felsen, wo zwei Männer mit einem Hund.“ 7 Z. 5 L. br., 5 Z. 11 L. hoch.

In dem von R. Weigel publicirten Bändchen Supplements au Peintre Graveur de Bartsch[4]) ist jenes Blatt kurz beschrieben und hierbei auch dasselbe wiederholt unter den vom Grafen Léon de Laborde genannten Schwarz- oder Schabkunstblättern aus seiner Geschichte der Schab- oder Schwarzkunstmanier erwähnt.[5])

In der reichen Privat-Kupferstichsammlung[6]) des Königs von Sachsen befindet sich eine ziemliche Anzahl frühester Abdrücke vor Ueberarbeitungen, dabei auch das sehr seltene Blättchen in Schwarzkunst, Venus und Amor, B. 104 aus R. Weigel's Kunstcatalog No. 18569.

Ausser jenen bekannten Blättern von Everdingen's Hand verwahrt das reiche öffentliche königl. Kupferstich-Cabinet zu Dresden noch zwei Blatt Radirungen des Meisters, welche hier unter *a.* und *b.* folgend, zwar kurz, aber doch genau beschrieben werden und somit einen Zusatz zu Bartsch und Weigel bilden.

---

1) Dieselben sind in Nagler's Künstlerlexicon wieder abgedruckt.

2) Catalogue du Cabinet de M. le Comte Rigal par Regnault de La Lande. Paris 1817. gr. 8.

3) De La Lande war jedenfalls früher auch nicht genau unterrichtet, ob dieses von J. Ruysdael radirte seltene Blättchen dasselbe war, was Bartsch unter Everdingen No. 3 angegeben, weil er es in seinem Verzeichniss unter den ihm fehlenden des Everdingen aufgenommen. Man sehe Weigel, Supplements au peintre graveur p. 41. No. 9. Artikel v. Ruysdael.

4) Supplements au peintre graveur d'Adam Bartsch par R. Weigel. 1843. 8.

5) Léon de Laborde, histoire de la gravure en manière noire. Paris, 1839. gr. med. 8.

6) Diese Sammlung ist ausser der öffentlichen Königl. Sammlung eine der merkwürdigsten und bietet einen überaus grossen Schatz von Seltenheiten älterer und späterer Zeit. Man sehe darüber: Die Kupferstichsammlung Friedrich August II. Königs von Sachsen von J. G. A. Frenzel. Leipzig bei R. Weigel. 1854.

1. *a.* Auf der linken Seite bis nach der Mitte befindet sich ein spitzer überhängender und halbbeleuchteter Felsen, unten mit kleinem Vorsprung und einigen Steinblöcken, wodurch sich die Küste am Meere bildet. Am Fuss jenes Felsens sind einige Hütten von Sträuchern umgeben, vor welchen nach dem Vordergrund in der Ecke des Blattes ein Kahn und einige Männer, die mit Ein- oder Ausladen beschäftigt sind. An dem fernen Meereshorizont nach rechts erblickt man ein zweimastiges Schiff. Das Blatt ist 4 Z. 9 L. br. und 3 Z. 9 L. hoch.

Dieses sehr geistreich, fleissig radirte und kräftig geätzte Blatt gleicht für den Gegenstand in einigen Theilen dem unter No. 31 *im Bartsch beschriebenen Blatt, obwohl jenes in manchem wieder verändert ist. Möglich, dass die Gegend eine und dieselbe aus der Natur, jedoch von einer andern Ansicht entnommen wäre.*

2. *b.* Waldige Gegend. Rechts im Vorgrund auf einem Hügel eine hohe sich ausbreitende Buche, hinter welcher einige Hütten von dichtem Gebüsch umgeben. Von da zieht sich hinter dem Hügel abwärts nach einem stehenden Wasser ein Bretterzaun mit einer Thüre, nahe derselben zwei Windenbäume. Nach links bilden sich andere Baumgruppen und daselbst im Vordergrund ein grosser Felsblock mit einem dürren Baumstamme, welcher durch die Randlinie abgeschnitten ist. Das Monogramm A. V. E. ist unten nächst der Mitte auf dem Erdboden sichtbar. Die Grösse des Blattes ist 5 Z. 10 L. breit und 3 Z. 9 L. hoch.

Das Blatt ist höchst geistreich radirt und kräftig geätzt und von sehr malerischem Gehalt. Hier und da bemerkt man Spuren eines Versuches verschiedener Tuschtöne in der Schwarzkunst oder Schabkunstmanier, welche der Künstler durch das Wiegeeisen oder vielleicht Roullet hervorzubringen suchte.

Herr Kunsthändler F. A. C. Prestel in Frankfurt, aus der bekannten Prestel'schen Künstlerfamilie stammend, besass ein zweites Exemplar dieser grossen Seltenheit und hat eine Copie darnach gemacht, auf welcher man im Unterrande gegen rechts liest: F. Prestel cop. Derselbe ist so freundlich uns zu gestatten Abdrücke von dieser Platte machen zu lassen, um sie diesem Heft beizufügen.

Es scheint, als wenn der Künstler eine grosse Neigung bezeigte, die zu seiner Zeit noch nicht lange erblühte Schwarzkunstmanier[1]) (Mezzotinto) gern anzuwenden, da in seinen Radirungen mehrere Blätter (welche alle von Bartsch angedeutet)

---

1) Das erste in Schwarz- oder Schabkunstmanier bearbeitete Blatt vom Jahr 1645 wurde von dem Hessischen Oberst von Siegen geliefert und enthält das Bildniss der Landgräfin Amalie von Hessen. Ihm folgte der Prinz Rupert von der Pfalz und besonders mehrere Holländer, worunter Thomas van Ypern, W. Vaillant, und mehrere andere als die frühern Künstler dieser interessanten Kupferstichgattung gelten.

vorkommen, welche theilweise mit der Schabkunstmanier überarbeitet sind.

Jedenfalls gehören die beiden hier unter *a.* und *b.* genannten Blätter zu den grössten Seltenheiten und erhöhen durch ihre Bearbeitung den Werth von Everdingen's radirtem Werke.

Bei dem ausserordentlichen Fleiss des Meisters, durch welchen so vielfache Kunstschöpfungen seines Pinsels hervorgingen, bleibt es immer merkwürdig, dass seine Werke im Verhältniss zu denen anderer Meister nicht häufig zu finden und namentlich die im grössern Maassstab, so wie besonders die Marinen zu den grössten Seltenheiten gehören.

Die Mehrzahl seiner Gemälde befand sich in den holländidischen Kunstsammlungen, und jene holländischen Kunstfreunde wussten jederzeit die Verdienste ihres Kunstmitbürgers gehörig zu würdigen.

Wir erfahren aus Immerzeel's Berichten, dass eine Marine mit bewegter See und eine Landschaft, beide aus dem Cabinet de Vos mit 1200 Gulden erkauft und ebenso hohe Preise für Zeichnungen aus Ploos van Amstel's Nachlass bezahlt wurden. Ebenso bezahlte man für 1 Exemplar des Werkes seiner radirten Landschaften den unsern Begriffen nach enorm hohen Preis, 101 Stück mit 395 Fl. und die 57 geätzten Blätter des Reineke Fuchs mit 50 Fl.[1])

Von den grössern und vorzüglichern Gemälden befinden sich vier Stück in der königl. Dänischen Gallerie zu Copenhagen, Werke von bedeutend grossem Maassstab und von innerm bedeutenden Gehalt. Sie sind nach den Nummern des Verzeichnisses[2]) der k. Dänischen Gallerie folgende:

No. 512. Norwegische Gegend, wo zwischen grossen Felsenblöcken ein Wasserfall, welcher sich fast nach der ganzen Breite des Bildes ausdehnt. Auf den entfernten Höhen Gebüsch von Laub und Tannenholz, mehrere Gebäude und Sennhütten, sowie in weiter Ferne auf hohem Gebirg eine Burg. Im Vordergrund der zeichnende Künstler selbst. Mit des Künstlers Namen bezeichnet, 84 Z. hoch, 74 Z. breit.

Das Gemälde ist vom lebendigsten Geist, von sehr kräftigem Colorit und eins der kostbarsten Werke des Meisters.

No. 513. Norwegische Gegend.

Durch ein Thal mit steiniger Uferfläche schlängelt sich ein Fluss oder Bach zur Seite hoher Felsen, auf deren Gipfel hier

---

1) Indessen sind diese Preise für die Jetztzeit noch niedrig zu nennen, da die Liebhaberei für holländische Radirungen in alten Drucken jetzt die höchsten Preise zahlt.

2) Catalog over del Kongelije Billedgallerie par Christiansborg ned J. C. Spengler. Kiöpenhavn 1827. 8. 2 Band S. 323. No. 512—515.

und da einige Tannen; von der Felsenhöhe stürzt ein Wasserfall herab. Im Vordergrunde einige steile Felsblöcke und Figurengruppen. Das Bild ist bezeichnet 1647 (die beste Zeit des Meisters). 32 Z. hoch. 42 Z. breit.

Eine bewundernswürdige Klarheit ist in diesem Bild vorherrschend.

No. 514. Norwegische Landschaft.

Grosse übereinander liegende Felsenblöcke und andere steinige Höhen, zwischen welchen nur eine einzelne Hütte, von Bäumen umgeben, gelegen ist, nehmen die Breite des Raumes im Bilde ein. Links bildet sich ein kleiner Wasserfall, in dessen Nachbarschaft eine Brett- oder Sägemühle, hinter welcher die Ferne. Einige Reiter sind im Vordergrund. Das Bild ist ebenfalls mit des Künstlers Namen bezeichnet, und 38½ Z. hoch, 63 Z. breit.

Das Gemälde ist von sehr kräftigem dunkeln Ton und übrigens von ausserordentlicher Wahrheit.

Das vierte Bild No. 515. Norwegische Landschaft.

Grosse Felsen, zwischen deren Kluft Baumgruppen und Gebäude. Die Höhen sind mit Tannenbäumen bewachsen, hinter welchen hohe ansteigende Felsen. Rechts ein Wasserfall, über dessen Gebirgslager sich die weite Aussicht öffnet. Menschen und Thiere beleben dieses landschaftliche Bild, welches mit Allart van Everdingen und 1649 bezeichnet ist. 55 Z. breit und 41 Z. hoch.

Dieses Gemälde dürfte als eins der kostbarsten Hauptbilder des Meisters zu nennen sein; die Felsen sind grossartig dargestellt, ein trefflicher Ton über das Ganze verbreitet und die Luft äusserst klar.

Die reiche Dresdner Gallerie besitzt von Ald. v. Everdingen fünf Gemälde:

a. Ein grosses Gemälde, Norwegische Hochgebirge mit einem Wasserfall, in dessen Nähe eine Mühle. 58 Z. br. 49 Z. hoch.

Ein schönes Bild von warmem, kräftigem Ton und grossartiger Auffassung.

b. Ein grosses Gebirgsthal mit Wasser, durch welches ein Hirsch von Jägern verfolgt wird, auf einigen Spitzen der Gebirge bemerkt man Gebäude. Das ziehende Gewölk von grauem Ton steht in einer trefflichen Verbindung mit den braunen grauen Felsen und giebt dem Ganzen eine magische Wirkung. 27 Z. breit, 19 Z. hoch.

c. Ein ungeheurer Felsblock von originellem Charakter von einigen Tannen umgeben, nimmt einen grössern Theil des Bildes ein, in der Ferne ein altes Schloss mit vier Thürmen in waldiger Umgebung. 18 Z. br. 15 Z. hoch.

d. Das Gegenstück hierzu bildet eine Wassermühle mit Gebirgsferne. 21 Z. br. 18 Z. hoch.

Beide Gemälde von merkwürdig schönem Charakter, sehr freier und charakteristischer Behandlung, besonders das unter c.

e. Das fünfte Bild, ein Felsblock von Tannenbäumen umgeben, ist zwar klein, aber von sehr geistiger Vollendung und von lieblichem Ton. 11 Z. h. 10 Z. br.

Auch der Prof. Dahl in Dresden, der treffliche Kunstnachkomme Everdingen's für die norwegischen Landschaften, ist in Besitz einiger schönen Gemälde des Meisters, wovon das eine aus der gräfl. Einsiedel'schen Sammlung dort als von Jac. Ruysdael aufbewahrt wurde.

Es würde zu weit führen, des Meisters Gemälde aus allen Sammlungen hier anzudeuten, daher zum Schluss dieser Monographie auch diejenigen wenigen Kupferstecher genannt werden, welche nach Everdingen arbeiteten, wohin die Namen von Weise (zwar nur als mittelmässiger Künstler), Eichler, in Handzeichnungsmanier Prestel und Ploos v. Amstel zu zählen sind.

Nach den wenn auch nicht vollendet zu nennenden Schilderungen über den Kunstcharakter des Meisters und dem seiner Werke kehren wir zurück auf seine übrigen Lebensverhältnisse.

Es fehlen eigentlich die weitern geschichtlichen Mittheilungen über A. v. Everdingen's Rückkehr aus seinem Studienland Norwegen in seine Heimath, wenn und wie dieselbe erfolgt ist, doch ist jedenfalls noch anzunehmen, dass er vor seiner Rückkehr nach Holland sich auch einige Zeit in Copenhagen aufgehalten und es ist sogar möglich, dass er damals in jener Hauptstadt für den die Kunst wahrhaft liebenden König Christian IV. beschäftigt und mit Aufträgen versehen war; ja vielleicht die in der Copenhagener Gallerie befindlichen Meisterwerke des Künstlers für jenen hohen Kunstmäcen geschaffen wurden.

A. v. Everdingen lebte nach seiner Rückkehr in seiner Vaterstadt als ein glücklicher Familienvater, nachdem er sich daselbst seinen häuslichen Heerd gegründet hatte. Seine ausserordentliche grosse Thätigkeit für die Kunst liess ihn durch seinen Fleiss eine überaus grosse Zahl von Kunstwerken hervorbringen und ausser seinen Gemälden lieferte er eine Menge trefflicher Zeichnungen, welche von den holländischen Kunstfreunden mit Eifer gesammelt wurden. Besonders selten davon sind die in Aquarellfarben, von welchen zu Houbraken's Zeitperiode gegen 1719 im Toneman'schen Cabinet zu Amsterdam treffliche Gegenstände vorhanden waren.

A. v. Everdingen wird als ein höchst bescheidener Mann in seinem Urtheil über andere geschildert, zugleich galt er als ein Mann von ächter Humanität und als Muster reiner religiöser Sitte, welche Tugenden alle es auch veranlassten, dass er zum

Kirchenvorsteher oder Diacon in seinem Wohnort erwählt ward, welches Amt er bis zu seinem Tod verwaltete. Er starb im November des Jahres 1675, betrauert von den Seinen und von seinen vielen Freunden, die ihm das grösste Lob über seine Verdienste als Künstler und als Mensch zollten.

Von seinen drei hinterlassenen Söhnen, Cornelis, Pieter und Jan, widmeten sich zwei der Malerei, doch sind wenige von ihren Leistungen bekannt.

Das Bildniss des Künstlers befindet sich in Houbraken's Lebensbeschreibung holländischer Künstler, Groote Schouburg der Schilders etc. Vol. II. p. 95, ebenso in Immerzeel's Werke, 1. Band.

Als einer seiner vorzüglichsten Schüler gilt Ludolph Bakhuysen, welcher die Marine auf die trefflichste Art schilderte und besonders in Darstellung der stürmischen See den Meister und Lehrer erkennen lässt.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

I.

Jobst Amman.

In Becker's äusserst fleissig gearbeiteter Monographie über Jobst Amman (Leipzig, Weigel, 1854) muss noch ergänzt werden:

zu No. 5. S. 45:

i. Reineke de Voss. Dat ys: Ein schön unde nütte Gedichte, vull Wyssheit, guder Leren, unde lustiger Exempeln: in welckerem — — Mit schönen Figuren gezieret. — Folgt ein Holzschnitt, einen Fuchs darstellend mit den Buchstaben C F als Zeichen. — Darunter: Gedrücket tho Hamborch, In vorlegginge M. Frobenij. Im Jahre 1604. — Am Ende: Gedrücket tho Hamborch, dörch Paul Langen, In vorlegginge u. s. w. 8.

1 Bl. Titel, 7 Bl. Vorrede, 261 bez. Bl. und 1 Schlussbl.

Eine zweite Ausgabe von 1606 ist nur ein wiederholter Abdruck.

k. Der listige Reineke Fuchs, Das ist: Ein sehr Nutzliches Lust- und Sinnreiches Büchlein, Darinnen auf verblümte, jedoch löbliche Schreib-Art, unter den Namen des Löwen, Bären, Fuchses, — — — Nach ihren Tugenden — — — merklich beschrieben, und gleichsam mit lebendigen Farben bezeichnet wird. — Folgt ein Holzschnitt, welcher den Fuchs mit dem Frosche

redend darstellt. — Darunter: Zuvor niemals also gedruckt. — O. O. und J. (Ende des 17. Jahrh.) 8. — 351 bez. Seiten.

Diese seltenen Ausgaben des Reineke erwähnen v. d. Hagen (Grundriss S. 424) und Grimm (Reinhart Fuchs S. 178 u. ff.). — Letzterer irrt jedoch, wenn er die Amman'schen Holzschn. den durch einen Anhänger der Fruchtbringenden Gesellschaft bearbeiteten Ausgaben, Rostock 1650 u. 1662, 8. zutheilt, während diese jene Folge enthalten, an der Virgilius Solis Theil hat.

Für unsern Zweck hat jedoch die Ausgabe *i.* ein besonderes Interesse, indem durch die darin befindlichen Abdrücke ein neuer unumstösslicher Beweis zu jenen hinzugefügt wird, welche der verstorbene Freiherr von Rumohr für den Gebrauch der Abklatschungen in alter Zeit aufgestellt hat. — Vergleichen wir nun das erste Blatt, der Affe als Herold, so finden wir davon in den Ausgaben *a.*—*f.* nur Abdrücke mit vollständiger Randlinie, bis während des Druckes der Ausgabe *g.* (1595) aus dem Stocke am rechten Rande ein Stückchen, gerade unter der Sonne herausbrach, so dass in Folge dessen ein Theil der Randlinie in die Sonne hineingeschoben ist.[1]) In der Ausg. *k.* ist das Stückchen ganz ausgebrochen, so dass ein leerer Raum im Rande entstanden. Nehmen wir jetzt die Ausg. *i.* zur Hand, so zeigt sich uns ein kräftiger Abdruck mit starken Lineamenten und vollständig geschlossenem Rande, dessen obere rechte Ecke jedoch wenig einwärts gebogen erscheint. Vor Allem fehlt das Monogramm und ferner sechs von den stark angelegten Schattenstrichen, welche die ersten Abdrücke an der Stufe des Thrones, von der Mitte nach der linken Ecke zu, haben. — Andere Abweichungen hat das Blatt, Braun in der Spalte des Baumes, an welchem sich in den früheren Abdrücken am linken Rande gerade über den Buchstaben J. A. eine offene Stelle findet, die jedoch hier geschlossen ist: auch fehlt Amman's Zeichen hier, wie überall, und hat der neben demselben liegende dreieckige Klotz an Grösse im Clichet merklich gewonnen. Sämmtliche Blätter dieser Augabe zeigen mehr oder weniger Verschiedenheiten, welche alle ausführlich zu nennen, zu weit führen würde, und wird das bereits Gesagte genügen, um für den vorliegenden Fall den Gebrauch der Abklatschung annehmen zu können.

---

2. Hippitria. Gründlicher Bericht und aller ordennlichste Beschreibung der bewerten Rossärtzney. Das erste Buch. Darinnen von den inwendigen verborgenen Krankheiten, des Leibs, — — Der massen unnd gestalt an tag geben — — — Durch

1) Ich sage, dass der Ausbruch während des Druckes der Ausgabe von 1595 geschah, indem ich selbst ein Exemplar besitze, in welchem das betreffende Blatt an der Stelle der Lücke nur einen Riss zeigt.

Johann Fayser den Jüngern von Arnstain, des Hertzogthumbs Francken und Bistumbs Würtzburg. — Am Ende: Getruckt zu Augspurg, durch Michael Manger, in verlegung Georgen Willers. 1576. Fol.

1 Bl. Titel, 4 Bll. Dedication an den Markgrafen Friedrich von Brandenburg, 8 Bl. Vorrede und Register, 154 bez. Bl. und darauf 2 unbez. Bl. Beschluss.

Der abwechselnd roth und schwarz gedruckte Titel ist von einer reichen Holzschnitt-Einfassung umgeben. Oben Neptun mit den Seerossen und Apollo auf dem Pegasus die Pytho tödtend; zu beiden Seiten und unten rossärztliche Verrichtungen. Am untern Rande A. I. H. 9 Z. 4 L., Br. 6 Z. 4½ L. — Auf der Rückseite des Titels befindet sich das Brandenburgische Wappen. H. 9 Z. 1 L., Br. 5 Z. 11 L. (mit Einschluss der Einfassung). — Auf der Rückseite des eilften Blattes das Bildniss des Verfassers mit der Ueberschrift: Joannis Fesseri Arnsteinensis Franci Effigies. — Im Bilde: Anno Aetatis — 46. — Darunter ein sechszeiliges Distichon mit der Unterschrift: Paulus Melissus Schedius. P. L. — H. 5 Z. 8 L., Br. 5 Z. — Die Zeichnung des einfach gehaltenen Portraits mag von Amman sein.

Das ganze Werk zeichnet sich durch saubern Druck und starkes Papier vortheilhaft aus.

---

3. Zu den unter No. 39. S. 127 genannten Ausgaben von Federico Grisones Reitkunst, übersetzt von J. Fayser, gehören noch folgende: Augsburg 1570, Würzburg 1599, und Frankfurt 1608, sämmtlich Fol. und mit den Amman'schen Holzschnitten.

---

4. Pauli Jouij von Com, Bischoffs zu Nucera: Warhafftige Beschreibunge aller Chronickwirdiger namhafftiger Historien und Geschichten, so sich — — — von dem tausend vierhundert und vier und neuntzigsten, biss auff das tausend fünffhundert und siben und viertzigste jar, hin uñ wider in der gantzen Welt — — — zugetragen und verlauffen — — —. Von dem obgemeldten — — — Herrn Paulo Jouio zu Nucerino — — beschrieben, Und jetzund zum theil durch den wolgelehrten Magistrum Georgium Forberger, von der Mietweyd auss Meissen — — und — — durch den auch wolgelehrten Magistrum Hieronymũ Haluerium, von S. Gwehr in die hohe Teutsche Sprach verdolmetscht, und — — gefertigt. — Am Ende: Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, bei Georg Raben, in verlegung Petri Perne, Bürgers und Buchdruckers zu Basel. 1570. Fol.

Theil 1: 1 Bl. Titel, 8 Bl. Vorstücke, 427 und 80 bez. Bl. und 10 Bl. Register.

Theil 2 u. 3: 1 Bl. Titel, 4 Bl. Vorstücke und 513 bez. Bl.

Beide Theile zusammen enthalten 22 Holzschnitte von Amman,

welche jedoch im Livius, in der türkischen Chronik und in Scanderbeg's Leben vorkommen.

---

5. Auf S. 148, unter No. 11. erwähnt Becker ein Buch: „Histori vom Priester Johann König in Morenland", von dem auch Feyerabend in der Dedication zu seiner Moskowitischen Chronik (Becker S. 141) redet. — Diese Histori ist nichts Anderes, als die Beschreibung der Reise des Portugiesen Francisco Alvarez nach Aethiopien und Abyssinien, welche zusammen mit Corsali's Reise nach Cochin und den Historien des Paul Orosius zweimal, 1576 und 1581, von Feyerabend in Frankfurt gedruckt wurde.

Es folgt die Beschreibung der zweiten Ausgabe, die von der ersten nicht verschieden sein wird.

General Chronica, Das ist Warhaffte eigentliche und kurtze Beschreibung, vieler namhafften, und zum theil, — unbekannter Landschafften, Erstlich dess Grossmechtigen und gewaltigen Herrn Priester Johanns, Königs in Morenlandt, Königreichen und Herrschafften, auch derselbigen beyde Geistliche und Weltliche Regiment. Zum andern eine gemeine Beschreibung dess gantzen Erdbodens —. Zum dritten ein kurtzer — Ausszug und Beschreibung der neuw erfundenen Inseln — so man die neuwe Welt pflegt zu nennen — — — Getruckt zu Frankfurt am Mayn, 1581. Fol.

1 Titel, 2 Bll. Dedication an die Gebrüder Fugger mit deren Wappen, 1 weisses Bl. und 143 bez. Bll. Dann folgt: 1 Titel zu Orosius und 94 bez. Bll. nebst 2 unbez. Bll. Register. Dann wiederum: 1 Titel zu der Beschreibung des ganzen Erdbodens, 45 bez. Bll. und 2 Bll. Register.

Die Holzschnitte, welche sich nur im ersten Theile des Werkes finden, sind von Amman und T. Stimmer.

Die ersteren kommen in der Moskowitischen Chronik, in Scanderbeg's Leben, im Thierbuche und andern Büchern vor; die letzteren sind aus dem Flavius Josephus.

Hans Burgkmair.

Unter den verschiedenen Arten von Initialen, welche unsere altdeutschen Druckwerke zieren, waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die sogenannten Kinderalphabete sehr beliebt. — Solche Kinderbuchstaben haben wir von Dürer (Weigel No. 19099), andere von einem Meister aus Dürer's Schule im deutschen Tacitus, Mainz 1535, noch andere von grosser Schönheit im Sachsenspiegel, Leipzig bei Lothar, 1528.

Auch Burgkmair hat für den Buchdrucker Steyner in Augsburg ein Kinderalphabet gezeichnet und, der geistreichen eigenthümlichen

Behandlung nach zu schliessen, auch theilweise selbst in Holz geschnitten, aus dem mir bis dahin folgende Buchstaben vorgekommen:

A. Drei Kinder unter Blumen und Gesträuch, von denen das dritte in der Mitte des Buchstabens schlafend liegt. (Boner's Xenophon, 1540.)

B. Eine Landschaft mit drei Knaben, welche einen vierten Rad schlagen lassen. (Jovian's Chronik, 1543.)

D. Ein als Ritter gekleideter Knabe bedroht einen andern, den er in den Haaren fasst, mit dem Schwerte. (Schwarzenberg's Cicero, 1531.)

E. Ein Knabe mit flatternder Schärpe, auf den zwei Vögel zufliegen. (Avila's Regiment, 1531.)

G. Ein Knabe im Begriff, eine Blume zu brechen, hinter ihm ein Vogel. (Jovian's Chronik, 1543.)

N. Ein kleiner auf dem Horn blasender Satyr mit einer Fahne. (Jovian's Chronik, 1543.)

N. Zwei Knaben mit einem Kaninchen spielend. (Boner's Xenophon, 1540.)

S. Zwei nackte Kinder halten die Buchstaben. (Schwarzenberg's Cicero, 1531.)

V. Drei musicirende Knaben, von denen der eine auf zwei Hörnern, der andere eine Trompete bläst und der dritte die Trommel schlägt. (Jovian's Chronik, 1543.)

W. Ein Knabe und ein Mädchen sitzen in dem Buchstaben, an dem Gewächse hinaufranken. (Avila's Regiment, 1531.)

Von diesen Initialen zeichnen sich namentlich D, E, N (1) und W aus, so dass ich kein Bedenken trage, diese sowohl in Composition als auch im Schnitt frei und malerisch behandelten Kunstwerke für eigenhändige Formschnitte von Burgkmair zu erklären. Diese Ansicht hege ich ferner in Bezug auf folgende, ebenfalls in Büchern aus Steyner's Officin vorkommende, Buchstaben:

E. Ein wohlgenährtes Pfäfflein mit dem Rosenkranz führt eine Nonne bei der Hand.

N. Ein verwachsener Zwerg mit der Narrenkappe und einer Hellebarde. (Beide in M. Tatius Alpinus, Beschr. d. Trojanischen Krieges, 1540.)

Die Grösse der Initialen beträgt: Höhe 1 Z. 8—9 L., Breite 1 Z. 7—9 L.

Monogrammist CE

(Bartsch IX. p. 425. — Brulliot I. No. 1192. — Heller, Gesch. d. Formschk. S. 131 u. 217. — Heller, L. Cranach 2. A. S. 40. 131 u. 307.)

Von diesem zur sächsischen Schule des Lucas Cranach ge-

hörenden Meister kennen wir eine ziemlich grosse Reihe von Holzschnitten (in Luther's Postille, Wittenberg 1570, in Eck's Postille, Ingolstadt 1573, in Luther's Bibel, Wittenberg 1572), welche jedoch die Mittelmässigkeit nicht weit überschreiten. — Weit bedeutender zeigt sich unser Meister in folgendem Formschnittwerke, an welchem er in den Jahren 1564 und 65 in Verein mit dem Monogrammisten ₲ (Heller, Gesch. d. Formschk. S. 217 u. 229), nach Zeichnungen des Meister 𝔄𝔗 (Brulliot I. No. 3193) arbeitete.

Dies durch den bekannten Gabriel Schnellboltz zu Wittenberg gedruckte Werk ist:

Warhafftige. Schöne Figuren der fürnemsten Christlichen Tugenden, mit jren eigenschafften, welcher sich ein jeder Mensch in seinem gantzen Leben bevleissen soll. — Gedruckt zu Wittenberg durch Gabriel Schnellboltz. 1569. 4.

1 Bl. Titel, 6 Bll. Dedication und 11 unbez. Bll. — Sign. A—Djjj. — Die Gedichte werden von Johann Agricola von Spremberg sein.

Die Holzschnitte sind:

1. Der Glaube. Eine Jungfrau in reicher Kleidung, mit einer Krone auf dem Haupte, hält ein Crucifix in den Händen.
2. Die Hoffnung. Eine Jungfrau betet aus einem vor ihr aufgeschlagenen Buche.
3. Die Liebe. Eine Mutter mit ihren drei Kindern. — (Ein seelenvolles Bild der Mutterfreuden.)
4. Die Gottesfurcht. Eine Jungfrau im Pelzgewande mit einem Choralbuche.
5. Die Geduld. Eine Jungfrau streichelt ein Lamm.
6. Die Fürsichtigkeit. Eine Jungfrau sieht in einen Spiegel, vor ihr eine Schlange.
7. Die Gerechtigkeit. Eine gekrönte Jungfrau hält in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Waage.
8. Die Starkmüthigkeit. Eine Jungfrau mit einem Löwenkopfe.
9. Die Mässigkeit. Eine Jungfrau giesst Wasser aus einer Schale in die andere.
10. Die Keuschheit. Eine Jungfrau mit zwei Tauben.
11. Ein Ritter in einer Landschaft, mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte und eine Fahne in der Linken.

Mehrere Blätter haben die Monogramme des Zeichners und Formschneiders, letzteres mit einem Messerchen, und die obgenannten Jahreszahlen, No. 7 mit den verschlungenen Buchstaben C. G. Die neun Bildnisse nehmen jedes eine ganze Quartseite ein, während das Schlussblatt 4 Z. 6 L. hoch und 3 Z. 4 L. breit ist.

Dies Werk reiht sich würdig an Schnellboltzens spätere Por-

traitsammlung an, und ist ausserdem noch ein schätzbarer Beitrag zur Kenntniss des Costüms jener Zeit.

Hans Holbein.

Die sehr seltene, im Jahre 1520 bei Knoblauch in Strassburg gedruckte Ausgabe von Luther's Theologia enthält eine Titelbordüre von Holbein.

Oben zwei Engel mit dem Schweisstuche des Herrn, zu beiden Seiten acht Engel mit verschiedenen Marterinstrumenten, unten Thiergestalten mit Waffen und einer Krone. H. 6 Z. 2 L., Br. 4 Z. 2 L.

Diese Einfassung hat in der Zeichnung viel Aehnlichkeit mit dem unter dem Namen Imago vitae aulicae bekannten Titelholzschnitt, und sind namentlich die grotesken Thiergestalten ächt holbeinisch. Dennoch scheint es gewagt, Holbein Antheil am Schnitt zuschreiben zu wollen.

Monogrammist **IF**. (Hans Frank?)

(Brulliot II. No. 1437. — Nagler VIII. S. 112. — Rumohr's Holbein S. 103.)

Von diesem, dem jüngern Holbein in Kunstmanier nahestehenden Meister, den Nagler, und neuerdings auch andere Kunstschriftsteller, für identisch mit Hans Frank, gen. Lützelburger, erklären, besitzen wir ein Thier-Alphabet, dessen Buchstaben sich in verschiedenen Baseler Drucken, namentlich von Frobenius finden. — Die nicht constante Grösse beträgt gewöhnlich 1 Zoll in der Höhe und Breite.

Es können nachstehende Buchstaben genannt werden:

F. Zwei Hasen.
L. Zwei Gemsen.
N. Ein Löwe, mit den Buchstaben IF und der Jahreszahl 1520.
S. Zwei Igel.
T. Ein Bär.
V. Knabe auf einem Delphin reitend.

Sie kommen in Erasmi Adagia, 1520, und in Münster's seltenem hebräischen Kalender, 1527, vor.

Hans Schäuflein.

I. Weigel (Kunstcat. No. 8235) und nach ihm Nagler (Künstlerlex. B. 15. S. 111) führen das Fragment einer unbekannten

Ausgabe von Apulejus goldenem Esel mit Holzschnitten von Schäuf lein an.

Es folgt die Beschreibung eines vollständigen Exemplars, wie sich ein solches ebenfalls in R. Weigel's Kunstcat. unter No. 20076 aufgeführt findet.

Ain Schön Lieblich auch kurtzweylig gedichte Lutij Apuleij von ainem gulden Esel, darinn geleret, wie menschliche Natur so gar blöd, schwach, und verderbet, das sy beweilen gar vihisch — dahin lebet, — Lustig zu lesen, mit schönen Figuren zugericht, grundtlich verdeutscht, durch Herren Johan Sieder Secretarien, weilandt des hochwürdigsten Fürsten und Herren Lorentzen von Biber, Bischoffen zu Würtzburg und Hertzogen zu Francken u. s. w. — Am Ende: Getruckt in der Kayserlichen stat Augspurg, durch Alexander Weissenhorn, 1538. Fol.

1 Bl. Titel, 3 Bll. Privilegium und Vorstücke, 71 bez. Bll. und 1 Schlussblatt.

Vergebens habe ich früher nach diesem Buche manche grössere Bibliothek durchsucht, und mag es mit der Seltenheit desselben eine eigene Bewandtniss haben. Ferner ist zu bemerken, dass diese Ausgabe die erste ist, denn jene früheren, in den Tütschungen des Niclas von Wyle, enthalten nur Lucian's magischen Esel.

Die Zahl der Holzschnitte beträgt neunundsiebenzig, von denen aber nur die letzten einundvierzig (von Bl. 36 an) von H. Schäuflein sind. Diese Holzschnitte sind jedoch nur mit geringer technischer Accuratesse ausgeführt, zeigen aber grösstentheils eine freie skizzenartige und ächt künstlerische Behandlung. Aus diesem Grunde eben glaube ich, dass Schäuflein einen guten Theil derselben eigenhändig geschnitten hat, denn ein Formschneider von Profession würde mit mehr technischer Genauigkeit, aber auf Unkosten des künstlerischen Werthes gearbeitet haben. Auf Bl. 39, Rückseite, findet sich das HS mit der Schaufel.

Die ersten achtunddreissig Holzschnitte (der Titelholzschnitt doppelt) sind von einem Meister, der in seiner Manier zwischen Burgkmair und Schäuflein steht, unstreitig ein Schüler von ihnen ist, aber seine Lehrer nicht erreicht hat. Seine Figuren sind in die Länge gezogen, theils mit zu grossen, theils zu kleinen Köpfen; doch zeigen auch einige Blätter mehr correcte Zeichnung. Der Holzschnitt auf Bl. 31, Rs., Psyche's Schwestern stürzen sich von einem Felsen hinab, kommt auch in Schaidenreissers Odyssea, 1537, vor. Andere Holzschnitte von diesem Meister kenne ich bis dahin nicht, es sei denn der Titelholzschnitt zu des Abtes Johann zu Fürstenfeld Gespräch vom Glück und ewiger Ordnung, Augsburg, Steyner, 1544. 4. — Dies Blatt stellt die Schicksalsgöttin auf einem Throne dar, an dessen einer Seite sich Männer an ein Rad hängen, während auf der andern Seite Männer,

und höher hinauf Teufelsgestalten, zwei Menschen in die Höhe schnellen.

Die Grösse der Holzschnitte im Apulejus ist verschieden. Die Breite variirt von 5 Z. 5 L.—9 L., die Höhe von 4 Z.—4 Z. 2 L.

Schliesslich bemerke ich noch, dass Nagler irrt, wenn er die von Bartsch unter No. 104—109 genannten Holzschnitte von Schäuflein als zum Apulejus gehörig betrachtet. — Diese Blätter werden zu einer der ersten Ausgabe von Hans Sachsens Gedicht: Der klagent waltbruder über alle Stend auff erden gehören.

II. Ein auf einem Throne sitzender Ritter hört zweien Gelehrten zu, von denen einem ein Knecht ein gesatteltes Ross zuführt. — Links in der Ecke das Zeichen, daneben IF. H. 5 Z. 4 L., Br. 5 Z. 7 L.

Der Zufall hat mich erkennen lassen, dass dieses Blatt ursprünglich für Pauli's Schimpf und Ernst bestimmt gewesen sein mag, und zwar für die 115te Erzählung, deren Inhalt es darstellt.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient das Monogramm IF, dem wir hier nicht zum ersten Male neben Schäuflein's Zeichen begegnen. Bartsch (Peintre Graveur VIII. p. 247. No. 9) erwähnt die Anbetung der Hirten mit beiden Monogrammen. Aber nicht allein dieser Formschnitt, sondern der grösste Theil der dazu gehörenden Folge, welche für das Plenarium, Basel, Petri, 1514, 1516 u. 1518 bestimmt war, hat das IF. Wenigstens ist dies in der ersten Ausgabe der Fall; höchst wahrscheinlich aber nicht mehr in der von 1518.

Was nun den Meister IF anbelangt, so unterscheidet Brulliot (I. No. 1880 u. 1882) ihn von jenem Hans Frank, der an den grossen Formschnittarbeiten, welche Dürer und Burgkmair für den Kaiser Maximilian unternahmen, Theil hatte. Doch halte ich und Andere mit mir es für sehr wahrscheinlich, dass beide Meister ein und dieselbe Person sind. Auch Nagler (IV. S. 448) scheint diese Ansicht zu theilen.

Wiechmann-Kadow.

Das Lager Kaisers Carl V. und des Schmalkaldischen Bundes vor Ingolstadt, im Jahre 1546. Holzschnitt in 16 Blättern, gezeichnet von Hans Mülich; aufgeführt in Rudolph Weigel's Kunstcatalog 26. Abtheilung No. 20469, und nun im Besitz Sr. Excellenz des Herrn Feldmarschall-Lieutenant Hauslab zu Wien.

Die grossen Städte- und Lagerprospecte, welche die deutsche Holzschneidekunst, auf ihrem Höhepunkt im 16. Jahrhundert, in

ausgezeichneter Weise geliefert hat,[1]) erhalten durch die bisher noch nicht beschriebene Ansicht des grossen Lagers von Ingolstadt einen schätzbaren Zuwachs. Nicht allein als Product der Holzschneidekunst, sondern auch für die Kriegsgeschichte ist diese Ansicht wichtig. Zur Orientirung mag folgende Notiz vorangehen.

Als in der Mitte Augusts 1546 Kaiser Carl V. mit seinem Heere von Regensburg aufgebrochen und über Landshut nach Ingolstadt marschirt war, setzte sich das schmalkaldische Heer, darunter Sebastian Schärtlin, mit den württembergischen Truppen und jenen der süddeutschen Städte, etwa 12—14000 Mann, der Kurfürst Johann von Sachsen und der Landgraf Philipp von Hessen, mit 16000 Mann Fussvolk, 9000 Reitern, Artillerie und 1400 Mann Schanzarbeitern, zusammen etwa 50000 Mann, gegen den Kaiser in Bewegung und bezog am 31. August ein Lager vor Ingolstadt. Trotz der Verwirrung im Lager des Kaisers konnte sich der Landgraf Philipp zu einem Angriff nicht entschliessen und begnügte sich mit einer erfolglosen Beschiessung. In beiden Lagern brach die Ruhr aus, welche eine Menge Soldaten wegraffte. Als die Kunde kam, dass der Graf Maximilian von Büren mit den niederländischen Truppen im Anmarsche sei, um das Heer des Kaisers zu verstärken, zog am 4. September das schmalkaldische Heer demselben entgegen. Dem ungeachtet kam der Graf durch geschickte Manöver im Lager an, worauf die Bundestruppen mit ihren talentlosen Führern zurückgedrängt wurden und der Kaiser sich zum Herrn der Donau machte.

Der Holzschnitt besteht in sechszehn Blättern, welche zusammengefügt werden. Die Grösse dieser Blätter ist verschieden. Die obere wie die untere Reihe hat 19 Zoll 11 Linien Höhe, wovon bei der untern 7 Zoll 6 Linien für die beigedruckte Beschreibung abgehen. In der Höhe misst also das Ganze 39 Zoll 10 Lin. und in der Breite 111 Zoll 8 Lin. altfranzösisches Maass.

Ausserhalb der obern Einfassungslinie steht folgende Inschrift: CAROLI V. ROM. IMPERATORIS. AVG. CASTRORVM, QVĘ. ANNO SAL. M. D. XLVI. SVPRA INGOLSTADIV̄. HABVIT, VERÁ. ATQ. INTEGRA PICTVRA, SIMVL. SCHMALKALDICRV̄. INFESTAS ACIES, RESQ IBI GESTAS. LVCVLENTER REPRAESENTANS.

Unter der erwähnten Einfassungslinie, in der Mitte der Dar-

1) Ausser den in Seb. Münster's Cosmographie vorkommenden Städteansichten, sind folgende vorzugsweise anzuführen: 1. Die Stadt Cöln, 9 Bl. von Anton Woensam von Worms. Erste Ausgabe vom J. 1531 und zweite von J. 1557. 2. Regensburg, 80 Z. breit und 22 Z 4 L. hoch, mit den Zeichen $ und K versehen. 3. Lübeck. 4. Frankfurt vom J. 1572, in 10 Bl. 5. Venedig, aus der Vogelperspective. Die Originalstöcke, welche offenbar von einem deutschen Künstler herrühren, werden im Museum Correr in Venedig aufbewahrt und fälschlich dem A. Dürer zugeschrieben.

stellung, befindet sich eine Tafel, welche durch zwei Säulen, mit der Inschrift PLVS-OVLTRA, an den Seiten abgeschlossen und unten mit dem, von zwei Greifen gehaltenen und mit der Kette des goldenen Vliesses umgebenen kaiserlichen Wappenschilde verziert ist. Auf dieser Tafel die Inschrift:
APARATVS VICTORIAE FVNDAT®IS | QVIETIS CAROLI MAXIMI. Cum gratia et singulari Sacrae Majestatis Privilegio, ne quisq. alius | excudendo hoc opus imitetur. Prout in literis originalibus continetur.

1549.

In der obern Ecke, links vom Beschauer, erblickt man das herzogl. Pfalzbaierische Wappen und rechts ein unbekanntes, mit einem rechten Schrägbalken. Beide Wappen sind mit Lorbeerkränzen umgeben.

Unterhalb der untern Einfassungslinie befindet sich eine, in sechszehn Absätzen, von je dreissig Linien, gedruckte historische Erklärung in lateinischer Sprache, welche mit einer Ansprache an den Beschauer (praefatio ad spectatorem) beginnt und mit einer weitläufigen Beschreibung schliesst. Am Schlusse dieser Beschreibung:
Monaci excudebatur, impensis Cchristophori Zvvikopflii, et Joannis Müelichii Pictoris, Civium ibidem. Anno Salutis M.D.XLIX.

An dem untern Rande des Plans zeigt sich der südwestliche Theil der Festung Ingolstadt, mit einer Menge von städtischen Gebäuden und den von Herzog Ludwig dem Bärtigen angelegten Befestigungen, in einer Mauer und vielen nach der Stadtseite offenen Vertheidigungsthürmen und Gräben bestehend. An der innern Seite der Mauer läuft ein bedeckter Gang. Hier sind Söldner im Wachtdienst, Spiel und Trinken beschäftigt.

Am Rande rechts tritt die grosse, mit Hohlziegeln bedeckte Thurmspitze der Frauenkirche hervor, welche jedoch ihrer wirklichen Lage nach, an dieser Stelle nicht sichtbar sein kann, was auch durch folgende, dabei befindliche Inschrift entschuldigt wird: Das Dach zaigt an zu versten den gedeckten Thurn auf vnser liebē frawen Kirchenthurn in Inglstat hat sich in der Conterfedung nit wöllen auslassen. Weiter links, im Innern der Stadt, ist die obere Einfassung eines der beiden Thürme der Frauenkirche sichtbar, worauf ein schweres Geschützrohr liegt, an dessen linker Seite der Maler Mülich[1])

---

1) Hans Mülich, geb zu München 1515, gest. um 1572, ein ausgezeichneter Oel- und Miniaturmaler, welcher den Hochaltar in der Frauenkirche zu Ingolstadt (Kunstblatt von 1853. No. 47), und die trefflichen Miniaturen, in der Münchener Bibliothek, zu den Motetten des Cyprian de Rore und zu den Busspsalmen des Orlando di Lasso u. a. fertigte, wofür er mehr als 5000 Fl. erhielt. (Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, von C. Becker und J. von Hefner. Frankfurt 1853. S. 6 u. ff.)

vom Rücken gesehen, mit Barett und geschlitztem Wamms, in halber Figur erscheint, wo er die Stellung des Lagers überschaut und dieselbe in einem vor ihm liegenden Plan einträgt. Rechts neben dem Geschütz die Inschrift: Ain halbe notschlang ist diser zeit auf vnser lieben frawen Kirchdurn gebracht worden vñ etlich schüss darauss geschehen, auch diss kaiserlich geleger alda abconterfedt worden durch Hans Müelich Maler zu München. Hierauf folgt die Heylich Creutzporten, mit einem äussern Bollwerk, der Schutterthurm mit dem durchfliessenden Schutterbach, ein Thor mit der Inschrift: Daschen Thor, und am äussersten Rande links das Thonaw Thor und die Donau. In der mit vielen Figuren belebten, nach dem Kreuzthor führenden Strasse, im Innern der Stadt, erblickt man ein grosses Haus mit der Inschrift: Pariser Purschen, die Pariser Burse der vormaligen Universität Ingolstadt.

Durch die ebene Lage Ingolstadts würden die auswärts liegenden Gegenstände grösstentheils unsichtbar werden, wenn nicht der Zeichner, auf eine geschickte Weise, sich für diese Gegenstände einen höhern Augenpunkt gedacht hätte, wodurch man das ganze Lager und sogar die entferntern Orte, wie Nassenfels und Neuburg erblicken kann.

Die einzelnen Truppentheile des Lagers, mit ihren unzähligen Figuren, sind durch deutsche Inschriften bezeichnet. Letztere sind nicht in die Holzstöcke selbst geschnitten, sondern bestehen in gegossenen Stereotypen. Ein Verfahren, welches später auch bei der von Apian, im J. 1567, herausgegebenen Karte von Baiern[1]) angewendet wurde, wie die in München noch vorhandenen Originalstöcke zeigen.

In der unmittelbaren Nähe der Stadtmauer beginnt das Lager des Kaisers, welches sich von Norden nach Süden bis an die Donau erstreckt und eine ungeheuere Anzahl von Figuren und die Darstellung aller Verrichtungen in einem Lager darbietet. Zuerst ein Park mit Schlachtvieh, hierauf die Zelte Bernhard's von Schaumburg, des Grafen von Helfenstein und Ruef's von Reyschach; Verschanzungen mit zahlreichem Geschütz besetzt und Wagenburgen, welche sich in verschiedenen Richtungen bis an die Donau erstrecken; Marquis von Marignan und Hilprand's von Maderuth vereinigte Regimenter; ein Artilleriepark; Prinz de Salmon's Pferde; Georg's von Regensburg, Bernhard's von Schaumburg und Jörg's Daxa vereinigte Regimenter; der baierische Adel; das deutsche Geschwader; Spiesser mit des Kaisers Rennfahne; italienische und spanische Infanterie; des Kaisers

1) C. Becker, Jobst Amman, Zeichner, Formschneider, Kupferätzer und Stecher u. s. w. Leipzig 1854. S. 55.



Zelte, mit seiner Ritterschaft Geschwader; Herzog von Alba, des Kaisers oberster Feldhauptmann; des Kaisers Hofgesinde, Zelte, Küche und Ziergarten; des Prinzen von Piemont, Otto's, Cardinal-Bischof von Augsburg, des Bischofs von Arras, Granvella's, Maximilian's, Erzherzog von Oesterreich, der Grafen Friedrich und Hega von Fürstenberg Fähnlein; des Kaisers Kanzlei; des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, des Grafen Reinhard von Solms, des Cardinal Farnese, des Grafen von Eberstein und die päpstlichen Geschwader; der Herzoge Georg und Philipp von Braunschweig vereinigtes deutsches Fussvolk; italienische Hackenschützen zu Fuss; Albrecht's von Rosenberg, des Markgrafen Hans von Brandenburg, des Herzog Erich von Braunschweig Fähnlein; Lagerplätze von 7000 Artilleriepferden, Markedenterzelte und eine Menge Tross. Auf dem rechten Donauufer, welches mit dem diesseitigen durch eine Brücke verbunden ist, befindet sich das Lager der böhmischen Knechte und eine Richtstätte mit einem Galgen.

Das gegenüberliegende Lager des Schmalkaldischen Bundes, mit Verschanzungen, welche mit zahlreichem Geschütz besetzt sind, erstreckt sich von dem Markte Geimersheim bis nach Gerolfing, welches letztere brennend dargestellt ist. Das Lager beginnt rechts, mit dem Schützengeschwader von Daniel Scheyrschloss, Clas Preuer, Goltacker, Katzenberger; den Schützen und Spiesser von Daniel von Hatzfeld, von Hirnheim, Eitel Wolf, Herzog Albrecht von Braunschweig, Philipp Diet, Riedesel, Paul Weyer, Graf Christoph von Henneberg. Weiter die Zelte Herzogs Ernst von Braunschweig, Führers der Hauptfahne von Sachsen und Bernhard's von Balestan, Führers der Hauptfahne von Hessen. Ferner die Regimenter Bernhard's von Dalheim, Jörg's von Ravensburg, Sebabastian's von Schärtlin, Dumshirn's und von Heideck's. Schärtlin's und des Kurfürsten von Sachsen Quartier. Die Spiesser von Gangolf von Helingen, Gebhard Schenk, Jörg Burkhard von Barbrück, Knipping und zwei Reitergeschwader mit Tross.

Oben rechts, in der Nähe von Kösching, ist der Anmarsch der Büren'schen Hülfstruppen, mit der Inschrift: den Achten tag September ist Maximilian von Egmon Graff von Pirn ankomen mit Niederländischen kriegsvolckh am Köschinger vorst, angedeutet. In der Ferne am Horizont erblickt man die Städte Nassenfels und Neuburg.

Die Aufnahme dieses Prospects, welcher die beiden Lager in markigen Zügen darstellt, ist mit ungemeinem Fleiss und grossem Verständniss ausgeführt und zeigt den Maler Hans Mülich von einer neuen und interessanten Seite. Wenn auch nicht die höchst mühsame Arbeit des Formschnitts dieses grossartigen Werks von

demselben herrühren sollte, so lässt sich doch mit Bestimmtheit annehmen, dass er wenigstens die Zeichnung auf die Holzstöcke entworfen, welche dann durch einen tüchtigen Formschneider geschnitten wurde. Leider hat dieser es unterlassen, sich durch Beifügung seines Namens oder eines Monogramms kenntlich zu machen. Der in der Schlussschrift genannte Christoph Zwikopf[1]) scheint blos der Drucker und Verleger zu sein.

Dieser meisterhafte Holzschnitt ist gleichzeitig mit deutschen und lateinischen Ueberschriften und Erklärungen versehen ausgegeben worden, wie ein im Besitze der Stadt Ingolstadt befindliches ausgemaltes Exemplar, in deutscher Sprache, zeigt. Leider ist dasselbe in einem zerrissenen und defecten Zustande. Dass der Verleger auf einen grössern Absatz von Exemplaren mit deutschen Erklärungen, wie mit lateinischen, gerechnet hat, geht daraus hervor, dass man es nicht als erforderlich gehalten, die deutschen Erklärungen des Prospects in Stereotypenschrift bei der lateinischen Ausgabe in diese Sprache zu übertragen.

Die deutsche Ausgabe weicht von der lateinischen in folgenden Punkten ab:

Die lateinische Ueberschrift, ausserhalb der obern Einfassungslinie: CAROLI V. — REPRAESENTANS, ist mehr auf die linke Seite gerückt, um Platz für nachstehende deutsche zu gewinnen:

Des Aller Grossmächtigsten Römischen Kayser Karl des Fünfften veldtleger vor Ingelstatt, im Jar Tausent Fünffhundert vnnd Sechs und viertzigsten, sambt der Feindt enntgegen Legerung vnndt des orths ergangen Handlungen, warhafftige Abconterfedtung.

In der Tafel, mit der Inschrift: APARATVS — MAXIMI. heisst es:

Mit Römischer Kayserlicher Majestatt Freyhait inhalt des Privilegiums nit nachzudruckhen verboten.

Der Schluss der historischen Erläuterung in deutscher Sprache lautet:

Gedruckt in der Loblichen und Fürstlichen Statt München durch Christoph Zwickhopff und Hans Müelich, Maler.

Ausser den beiden hier beschriebenen Exemplaren dieses grossartigen Products deutscher Holzschneidekunst scheinen keine anderen vollständigen bekannt zu sein, was wohl dem Umstande zuzuschreiben ist, dass man bei dem spätern rasch eintretenden

1) Vielleicht ist dieser Christoph ein Nachkomme des Münchener Kupferstechers Mathes Zwikopf, den Dr. G. K. Nagler im Kunstblatte 1853, No. 9 anführt.

Verfalle der Formschneidekunst auf derartige Arbeiten mit Gleichgültigkeit oder Verachtung herabsah und die Kunstsammler es verschmäheten, Werke von so grossen Dimensionen in ihre Sammlungen aufzunehmen. Die meisten Exemplare dieses Prospects mögen wohl in den Vorhallen öffentlicher oder Privat-Gebäude, wegen mangelnder Bedeckung, durch Schmutz oder sonstige Unbilden, im Laufe von drei Jahrhunderten untergegangen sein, wie es mit dem Exemplare im Rathhause zu Ingolstadt theilweise der Fall ist.

Heller (Geschichte der Holzschneidekunst. Bamberg 1823. S. 210) führt zwar unsern Prospect an; indessen hat er nur fünf Blätter von den sechszehn desselben gekannt und konnte daher weder über den Werth, noch über den Umfang des Werks urtheilen. **C. Becker.**

Zwei spanische Holzschnittwerke.

Bei der ausserordentlichen Seltenheit von Werken spanischer Holzschneidekunst dürfte ein kurzer Bericht über nachstehende, in Saragossa gedruckte und mit Holzschnitten versehene zwei Werke von Interesse sein.

1. Eine Vorschrift zum Schönschreiben, unter dem Titel:

Arte de escrivir subtilissima, por la qual se enseña perfectamente. Hecho, y esprimentado y agora nuevamente añadido por Juan de Yciar Vizcaino.

Ymprimiose en Zaragoza en Casa de Pedro Bernuz, año de 1550, gr. 8vo.

Mit einer Dedication an Don Philipp, Prinz von Spanien und einer Vorrede. Auf diese folgt in Holzschnitt das Brustbild des Schreibmeisters, mit der Unterschrift: Joannes. de Yciar. aetatis. suae. anno: XXV. Derselbe ist rechts gewendet, trägt einen kurzen Bart und ein Barett. Der Hintergrund ist schwarz mit weissen Puncten, in Art der manière criblée.

Die folgenden neun Blätter enthalten ein Gedicht zum Lobe des Autors und Erklärungen der Schrifttafeln, in verschiedenen Passepartouts, welche mit Caryatiden, Genien u. s. w. im Style M. Angelo's verziert sind. Auf dem ersten Blatte befindet sich im untern Rande des Passepartouts ein von Genien gehaltenes Medaillon, worin ein gekröntes Herz und verschiedene Werkzeuge zum Schreiben und Schneiden, mit der Umschrift: IVAN. DE. YCIAR. und YIVAN. DE. VINGLES, welche auch auf andern Blättern wiederholt ist. Ausserdem befindet sich neben diesem Me-

daillon das Zeichen M. F. 1550. Auf der Rückseite dieses und anderer Blätter kommen im obern Rande die Buchstaben I. S. S. O. neben dem Namen IOANNES DE YCIAR und dem Zeichen I. D. V. vor, wodurch es zweifelhaft wird, in wie weit J. de Vingles und die beiden Monogrammatisten sich an dem Formschnitt dieser Blätter betheiligt haben.

Hierauf folgen eine Anzahl von Vorbildern zu verschiedenen Kanzleischriften, Alphabete von Capitalbuchstaben, von antiken, griechischen und hebräischen Schriften, dann auf zwei Seiten ein sehr schönes Alphabet aus gewundenen Bändern gebildet; ferner durch in einander verschlungene Majuskeln gebildete Namen; mehrere lateinische Alphabete, darunter eines mit Kinderspielen, Kriegern, Jagden u. s. w., gothische Alphabete von mancherlei Grösse, zum Theil den reich verzierten Anfangsbuchstaben in den Manuscripten des 15. Jahrhunderts nachgebildet. Zwischen diesen Alphabeten sind hin und wieder Blätter mit Erklärungen in Passepartouts, wie im Anfange des Buchs. Das vorliegende Exemplar, welches aus 74 nicht bezeichneten Blättern besteht, ist nicht vollständig, indem ausser dem Schlussblatt eine Anzahl Blätter fehlen.

2. Ein in Saragossa gedrucktes Gebetbüchlein unter dem Titel:

Höre bte marie virginis omni tēmpore dicēde: sine reqre; hore passionis ac defunctorum: cum plerisq; aliis devotionibus, noviter Cesarauguste impresse Anno salutis 1559. Am Ende: Hoc insuper solerti est industria, largisq; expensis, Petri Bernuz, Cesarauguste, in edibus olim Georgii Coci. Anno a nativitate domini M. D. LIX. pridie Idus Junii exacte completum est. kl. 8.

1 Titel, 18 nicht bezeichnete Vorstücke mit dem Kalender, wobei die Monatszeichen in Holzschnitt in kleinen Runden; hierauf 270 bezeichnete Blätter und ein Schlussblatt.

Auf dem Titelblatt: Maria mit dem Kinde, auf einem Thron sitzend. Oben musizirende Engel. Unten rechts der Kaiser und mehrere weltliche Fürsten; links der Papst mit mehreren Cardinälen.

In dem Werke selbst befinden sich, ausser einer Anzahl verschiedener Initiale, Holzschnitte von drei verschiedenen Grössen.

a. Einzelne Heilige. 1 Z. 4 L. hoch und 11 L. breit.

b. Scenen aus der Passion. 1 Z. 10 L. hoch und 1 Z. 5 L. br.

c. Die nachstehend beschriebenen Scenen aus dem alten und neuen Testament, welche die ganze Seite einnehmen und 3 Z. 2—4 L. hoch und 2 Z. 6—8 L. breit sind.

Bl. 1 r. Ein Priester am Altar erhebt die Hostie.
64 r. Die Kreuzabnahme.

Bl. 74 v. Christus im Grabe sitzend, mit den Passionsinstrumenten umgeben.
80 v. Die Verkündigung.
85 v. Der Besuch der Elisabeth.
92 v. Die Geburt Christi.
95 v. Der Engel erscheint den Hirten.
98 v. Die Anbetung der Könige.
101 v. Die Präsentation im Tempel.
104 v. Die Flucht nach Egypten.
169 v. Der Tod der Maria.
152 v. Die Zeichen der Evangelisten und der Trinität.
159 v. Die Auferstehung des Lazarus. Unten in der Mitte das Zeichen A. E.
181 v. Urias wird mit einem Briefe abgesendet.

Auf dem Schlussblatt befindet sich ein Druckerzeichen in Holzschnitt, in Art der bei den gleichzeitigen französischen Drukkern gebräuchlichen. An einem Baume, unter welchem zwei Löwen liegen, hängen zwei kleinere und in der Mitte ein grösserer Wappenschild, mit dem Zeichen des G. Cocus, in rothem Drucke. In der Einfassung dieses Blattes ein ebenfalls roth gedruckter biblischer Spruch.

Von diesem, mit gothischer Schrift gedruckten Werke, welches eine Nachahmung der Livres d'heures und Hortuli animae ist, sind offenbar schon frühere Ausgaben erschienen, wie das noviter impresse andeutet. Diese Ausgaben fallen wohl wenigstens in den Anfang des 16. Jahrhunderts, als Georg Cocus die nach der Schlussschrift später in den Besitz von Peter Bernuz übergegangene Druckerei besass. Ersterer soll nach Falkenstein's Geschichte der Buchdruckerkunst in den Jahren 1500 bis 1531 in Saragossa gedruckt haben.

Die Holzschnitte, im italienischen Styl, tragen zunächst den Charakter der venetianisch-paduanischen Schule, und mehrere Blätter, besonders die auf Bl. 64 r. befindliche Kreuzabnahme erinnert offenbar an A. Mantegna. Die Tecknik des Formschnitts, wobei nirgends Kreuzschraffirungen vorkommen, ist bei einigen Blättern, u. a. bei der Bl. 80 befindlichen Darstellung der Verkündigung so unbeholfen, dass dieselbe nicht von dem Formshneider mit dem Zeichen A. E. und anderer Blätter herrühren kann. Der Name des Meisters mit dem angegebenen Zeichen ist unbekannt.

C. Becker.

Die Anwendung des Holzschnittes zur bildlichen Darstellung von Pflanzen nach Entstehung, Blüthe, Verfall und Restauration. Von L. C. Treviranus, der Phil. und Medicin Dr. und der Bot. ord. Prof. zu Bonn. Leipzig, Rudolph Weigel, 1855. VIII und 72 Seiten. gr. 8.

Nicht zum erstenmale tritt der Verf. mit einer geschichtlichen Arbeit über die darstellenden Hülfsmittel der Pflanzenkunde, also derjenigen Wissenschaft hervor, der er sein thätiges Leben mit so glücklichem Erfolge gewidmet hat, denn bereits im J. 1841 erschien ein Aufsatz in dem dritten Bande der Denkschriften der königl. Bayerschen Botanischen Gesellschaft zu Regensburg, welcher fast ohne nambafte Vorgänger denselben Gegenstand behandelte: „Ueber Pflanzenabbildungen durch den Holzschnitt". Eine weiter ausgeführte und bis in die neueste Zeit fortgeführte Bearbeitung dieses früheren Aufsatzes ist es, was wir in der hier zu besprechenden kleinen, aber gehaltreichen Schrift vor uns haben. Wie so vieles auf verhältnissmässig wenig Seiten geleistet werden konnte, wird erklärlich durch die genaue Bekanntschaft des Verfs. mit der Pflanzenkunde sowohl als mit den Fortschritten und Leistungen der bildenden Kunst, namentlich im Gebiete der vervielfältigten Zeichnung. Hierdurch war diejenige strenge und sachgemässe Auswahl möglich, welche aus völliger Vertrautheit mit dem Gegenstande entspringt und in Verbindung mit dem unverrückten Festhalten an der Aufgabe es allein möglich macht, dem Leser eine Geschichte dieser Bestrebungen als gerundetes Bild ohne störende Unwesentlichkeiten vor die Seele zu bringen.

Nachdem nur kurz die rohen Anfänge botanischer Abbildungen berührt sind, wie sie im Buch der Natur, Herbarius und Hortus sanitatis und dem etwas späteren Destillirbuche des Hieronymus Braunschweig vorkommen, über welchen Zeitraum Ref. später noch Einiges bemerken wird, beginnt der Verf. den Anfang besserer und naturgemässerer Abbildungen mit Otho Brunfels († 1534). Hier ist die sehr seltene mit einem Holzschnitte in Zweifarbendruck versehene Originalausgabe benutzt: Argentorati, ap. Jo. Schott, 1530. 1531., in der Schlussschrift des zweiten Theiles 14. Febr. 1532. (Rud. Weigel's Kunstcatalog No. 12862 u. 13356) und es wird des bedeutenden Formschneiders Hans Weiditz (Guidictius) lobend gedacht. Aber dieses Mannes gedenkt nicht sowohl Brunfels selbst, als vielmehr Jo. Sapidus in einem dem Werke vorgedruckten aus 12 Distichen bestehenden Gedichte: Nunc et Joannes pictor Guidictius ille Clarus Apelleo non minus ingenio Reddidit adfabras acri sic arte figuras Vt non nemo herbas dixerit esse meras. Auch ist neuerlichst ein Zeugniss über Weiditz

bekannt geworden, in einem Rechtsstreite, welcher vor dem Reichskammergerichte zu Wetzlar gegen den Buchdrucker Egenolph zu Frankfurt geführt wurde. Diesen hatte Jo. Schott wegen Nachdruck verklagt, weil er im Jahre 1533 Eucharius Rhodion's (Rösslin's) Kräuterbuch von allem Erdgewächs herausgegeben hatte, dessen Text und Abbildungen Schott als ihm gehörig reclamirte. In der Ladung des Gerichtes an Egenolph heisst es: „Wiewohl wir ihn (Schott) — begnadet und begabt, also dass ihm Keiner seine Bücher — nachdrucken oder feil haben und verkaufen soll, so sollst du doch dawider ihm alle Kräuter, die ihm durch Hans Wyditz, Mahler zu Strassburg, nach löblicher Art aus künstlicher Wahrnehmung ihres Alters, Krauts, Blätter, Saamen, Steudlin und Wurzeln mit grosser Mühe, Kosten und Arbeit abconterfeyt als ein neu Werk, vormals in Druck nie gesehen, dazu auch viele conterfeysch Figuren haben nachreissen und nachschneiden, von Strich zu Strich verjüngen und in Druck ausgehen lassen u. s. w." Auf die Exculpationsschrift Egenolph's erwiederte Schott: „er habe mit grossen Kosten und Mühen alle Kräuter durch Hans Widetz, Bürger und Mahler zu Strassburg, abconterfeien lassen und 1530 in den Druck gebracht — Beklagter habe ihm nun alle Kräuter abconterfeit und sein Werk als ein neues in der Frankfurter Messe offenes Marktes verkauft" (Paul Wigand, Wetzlar'sche Beiträge für Geschichte und Rechtsalterthümer, I. Band. 3. Heft. S. 227 fg.). Hiermit können wohl keine anderen als die Brunfels'schen Originalabbildungen gemeint sein, welche Egenolph in seinen Bearbeitungen des Hortus sanitatis, welche von 1533 anheben, verkleinert benutzt habe. Bei Heller (Geschichte der Holzschneidekunst S. 95) wird noch eines Johann Wydinz gedacht, der aber ein Bildschnitzer war und, obgleich er zu derselben Zeit lebte, doch von dem Formschneider Widitz unterschieden werden muss. Unser Verf. erwähnt nichts davon, dass Egenolph die Brunsfelsischen Abbildungen nachgeahmt habe (S. 12), obgleich er nach Heller S. 135 selbst Formschneider gewesen, auch sind die Egenolphischen Figuren hierzu allzusehr ins Kleine gezogen, der Holzschnitt geringer. Der Ausgang obigen Rechtsstreites ist in den Acten des Reichskammergerichtes nicht zu finden gewesen.

Dann folgen (S. 12 fg.) die Verdienste des Leonard Fuchs und Hieronymus Bock, Tragus. Der erstere nennt als seine Zeichner die Künstler Füllmaurer und Meyer und den Strassburger Formschneider Veit Rudolph Speckle für den Holzschnitt (Heller S. 142), deren Porträts in dem Kräuterbuche des Fuchs zu finden sind. Für Bock arbeitete David Kandel oder Kaendler (Heller S. 147), der auch für Conrad Gesner beschäftigt war. Mit diesem letzteren (Gesner geb. 1516, gest. 1565) beginnt ein neues Stadium in der Benutzung des Holzschnittes für Pflanzenabbildung, indem nicht nur die ganze Pflanze in ihrem Habitus,

sondern auch einzelne Theile derselben in grösserem Maassstabe abgebildet wurden, ein Anfang der botanischen Analyse. Unser Verf. glaubt selbst an ein vergrösserndes Mittel und Haller (Bibl. botan. I. 283) sagt: Myops etiam usus est conspicillo, quo objecta remotiora minutiora adparerent, quod primum exemplum beneficae facultatis vitrorum concavorum mihi occurrit. Hiergegen ist zu erinnern, dass auf dem Titelholzschnitte zu Vesal's grossem anatomischen Werke (1543) und zu der in demselben Jahre erschienenen Epitome desselben unter den zur Linken der Leiche, rechts im Bilde stehenden Zuschauern ein Mann mit einer Brille zu sehen ist; er findet sich ebenfalls wieder und zwar noch deutlicher in dem Umschnitte dieses Titelbildes, der für die Ausgabe Basil. 1555 gemacht wurde.

Dann kommt der berühmte Commentator des Dioskorides Andrea Mattioli (Mathiolus † 1577), der indessen hinter seinen Vorgängern zurückbleibt. Für die Beurtheilung der zahlreichen mit Abbildungen versehenen Ausgaben dieser Commentarien hatte Graf Caspar von Sternberg tüchtig vorgearbeitet in seinem Catalogus plantarum in septem varias editiones commentariorum Mathioli in Dioscoridem. Pragae 1821. fol., dessen unser Verf. nicht gedenkt, dafür aber um so sorgfältiger den Werth der Abbildungen beurtheilt, den Graf Sternberg nicht berührt. Wolfgang Mairbeck (Meyerbeck) arbeitete als Zeichner oder Formschneider an den grösseren Figuren seiner Commentarien (in den Ausgaben von 1565 an) und zwar wahrscheinlich zu Prag; es ist wohl derselbe, dessen Möhsen im Leben Thureyssers zum Thurn (S. 105) gedenkt; ob der Buchdrucker Wolffgang Meyerpeck zu Zwickau derselbe sei, bezweifelt Heller (S. 221), er druckte unter andern: Aqua Juniperi. Ein bewert Ertzneybüchlein, Von den Wacholderberwasser, zu welcher kranckeyt man dasselbige nutzen vnd brauchen sol, darunter ein Holzschnitt: eine Frau mit Blasebalg an einem Destillirherde beschäftigt, Zwickau ohne Jahr, kl. 8. 4 Blätter (in des Ref. Besitze).

Rembert Dodoens (Dodonaeus, geb. zu Jankema in Friesland 1517, gest. zu Leiden 1586) erhielt seine Bedeutung für die Pflanzenabbildung erst durch seine Bekanntschaft mit dem berühmten Buchdrucker Christopher Plantijn in Antwerpen (geb. 1514, gest. 1589), demnach im engsten Sinne sein Zeitgenosse. Wenn daher unser Verf. darauf aufmerksam macht, dass Anton Bosch oder Sylvius nicht alle Dodoens'schen Figuren gezeichnet haben könne, weil in der Historia purgantium mehrmals ein Monogramm vorkomme, was auf einen anderen Namen hinweist als auf den eben genannten, so scheint dies dahin ausgeglichen werden zu müssen, dass später Plantijn'sche Zeichner und Holzschneider an den Dodoens'schen Figuren arbeiteten, also andere als an dem früher erschienenen Cruytboek und übrigen Schriften desselben, da

ja die in den drei kleineren Schriften (Hist. frumentor., florum et purgantium) enthaltenen Figuren an Zeichnung und Schnitt aus der Plantijn'schen Officin um so vieles besser hervorgingen. Zu citiren ist hierbei noch Weigel's Kunstcatalog No. 14143. 18829 u. 17929[b]; auch ist nicht erwähnt worden, dass in die lateinischen Ausgaben des Cruytboek auch Abbildungen aus dem Wiener Codex Constantinopolitanus des Dioskorides (5. oder 6. Jahrhundert) mit aufgenommen worden sind, neun an der Zahl. Zu nennen ist hier noch P. J. van Meerbeeck recherches historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de R. Dodoens. Malines 1841.

Aus dem Abschlusse dieses Zeitraumes zieht der Verf. die Folgerung, dass nach dem ersten Drittheile des 16. Jahrhunderts von den Deutschen eine Naturtreue und Kunst in der Pflanzenabbildung durch den Holzschnitt erreicht wurde, zu welcher erst weit später andere Nationen annähernd gelangten (S. 29).

Dass das Titelblatt zu Lobel's Adversaria 1570 einer der ersten für Bücher bestimmte Kupferstiche in England sei, ist in so fern zu berichtigen, als bereits im Jahre 1545 zu London aus der Officin Joannis Herfordiae ein anatomisches Kupferwerk hervorging, welches Vesal's anatomische Tafeln in Kupfer wiedergiebt und einen reich verzierten, mehrfach veränderten Kupfertitel hat, s. meine Geschichte der anatomischen Abbildung, Leipzig 1852. f. S. 55. und Jackson and Chatto on wood-engraving p. 503; der Titel ist: Compendiosa totius anatomiae delineatio per Thom. Geminum; das Werk enthält ausser dem Titel 40 anatomische Kupfertafeln. Uebrigens soll Lobel der Kräuterkunde mehr durch seine Beschreibungen, als durch seine Abbildungen genutzt haben (S. 32).

Ganz besonders hervorgehoben wird das Verdienst des Charles de l'Ecluse (Clusius) aus Arras, dessen Briefwechsel mit Conr. Gesner unser Verf. im J. 1830 unter dem Titel herausgab: C. Clusii et G. Gesneri epistolae ineditae. Lips. 8., was hier nicht erwähnt ist. Die Pflanzenabbildungen hat unser Verf. nach Nummern angegeben, nach denen sie aber nicht in allen Ausgaben gefunden werden können, so nicht in der schönen Ausgabe Antwerp. 1601. f. — Es folgen der Reisende Rauwolf (s. Ebert, bibliogr. Lexik. No. 18670), Jacob Theodor von Bergzabern (Tabernaemontanus), Prosper Alpinus und der Engländer John Gerard mit geringerem Verdienste. Dann aber Joachim Camerarius der jüngere, dessen Hauptverdienst in der Auswahl des Gegenstandes und in der Zeichnung gefunden wird; vgl. C. Becker, Jobst Amman. Leipzig (Weigel) 1854. kl. 4. S. 143. 145. 146. Den Schluss macht Castor Durante, Peter Pona, Ferrante Imperati und der anderweit rühmlicher bekannte Ulisse Aldrovandi, nebst einer sehr belehrenden Betrachtung über den Verfall

des Holzschnittes und die nunmehr eintretende Verwendung des Kupferstiches zu botanischen Darstellungen, die aber in ihrer Gedrängtheit einen Auszug nicht erlaubt (S. 45 fg.).

Dann die beiden Brüder Johann und Caspar Bauhin, eine Epoche in der botanischen Wissenschaft, aber nicht in der dazu gehörigen bildlichen Darstellung begründend; das fortwährende Sinken des Holzschnittes im 17. Jahrhunderte (S. 52 fg.); Georg Marcgraf aus Liebstadt in Sachsen mit selbständigem Verdienste; hingewiesen wird auf die angeblich auf der königl. Bibliothek zu Berlin in Folge einer Schenkung an den Kurfürsten zu Brandenburg aufbewahrten Originalzeichnungen zu dem Werke des Nicolaus Piso über die Naturgeschichte von Brasilien (lateinisch: Amsterdam und Leiden 1648); hierauf noch Bodäus a Stapel und Hiacinto Ambrosini, dann Olaus Rudbek, nebst allgemeinen Betrachtungen über den Verfall des Holzschnittes, als dessen letzte gute Producte in botanischer Hinsicht und als Originalabbildungen für Deutschland die in Jo. Jac. Wepfer, historia cicutae aquaticae, Basil. 1679. 4. befindlichen angegeben werden (S. 61). Der Holzschnitt im 18. Jahrhunderte bietet nichts Erhebliches dar bis zur Restauration des Holzschnittes durch Thomas Bewick (geb. zu Cherryburn in Northumberland 1753, gest. zu London 1795), dessen Hauptverdienst aber doch mehr der Zoologie als der Botanik zu Gute gekommen ist. Ausführlichst über ihn wird berichtet in Jackson and Chatto on wood-engraving, p. 559—605 und dessen Porträt bei S. 602 gegeben.

Sehr lehrreich ist ferner der letzte Paragraph des Buches (§. 19) ausgefallen: „Jetzige Anwendung des Holzschnitts für einzelne botanische Zwecke, und Wünsche für die Zukunft". Er steht mit allem Rechte und nicht umsonst am Schlusse der Schrift, da er im ganzen Verlaufe derselben vorbereitet erst dadurch vollständig erfasst werden kann, wenn man dem Verf. durch seine bisherigen Betrachtungen über die Kunst botanischer Darstellung überhaupt und über die Vorzüge und Schwächen der einzelnen Kunstmittel im Vergleiche zu einander gefolgt ist und sich belehrt hat, wie nicht Eines oder das Andere derselben an sich den Vorzug verdient, sondern in Beziehung auf diese oder jene Forderung, welche die botanische Wissenschaft im gegebenen Falle an die bildende Kunst stellt. In dieser Hinsicht ist es Unrecht, für botanische Abbildungen den Holzschnitt über den Kupferstich gänzlich zu vernachlässigen, da, so vorzüglich geeignet letzterer für die feinere Darstellung der botanischen Analyse auch immer sein mag, denn doch der Holzschnitt für die eigentlich künstlerisch lebendige Abbildung der Pflanze in ihrem wahren Habitus viel geeigneter ist, als der Kupferstich, abgesehen von seiner grösseren Wohlfeilheit, der bei weitem grösseren Vervielfältigungsfähigkeit und der sehr schäzzenswerthen Eigenschaft, sich unmittelbar in den Text eindrucken

zu lassen. Fast scheint es, als sei in unseren botanischen Kupferstichen bei aller Feinheit und Genauigkeit des Einzelnen die schöne Darstellung der lebendigen Pflanze, wie sie im 16. Jahrhunderte der Holzschnitt lieferte, verloren gegangen oder mittelst einer Kunstweise erreicht worden, welche durch ihre Kostbarkeit nur Wenigen zum Nutzen gedeihen konnte. Die gegenwärtig so bedeutend vervollkommneten Mittel des Holzschnittes lassen erwarten, dass er, wie zu anatomischen so auch zu botanischen Zwecken wieder mehr werde verwendet werden und dass wir Abbildungen wieder erhalten werden, welche die Pflanze darstellen, wie sie wirklich lebt und wie sie allein Gegenstand der schönen Kunst sein kann.

So hoch auch unser Verf. den Holzschnitt stellt, so scheint er doch an mehreren Stellen das Verdienst des Holzschneiders zu gering anzuschlagen, wenn er es blos auf das mechanische Geschäft, die Zeichnung treu wiederzugeben beschränkt (S. 1, 46) und dabei zu übersehen scheint, wie durch die Kunst des Holzschneiders, durch die feine Bewegung, die er, von wahrhaft künstlerischem Gefühle geleitet, seinen Strichen zu geben weiss, eine Zeichnung zum Kunstwerke erst erhebt, die es durch den Zeichner allein nicht geworden wäre.

Eine besondere Aufmerksamkeit hat der Verf. den Porträten der Botaniker gewidmet, die in den von ihm aufgeführten Werken derselben vorkommen, wobei er ihren Kunstwerth mit Sachkenntniss und Kunstgeschmack beurtheilt, s. S. 13. 22. 25. 33. 35. 45. 50. 52, auch andere Wahrnehmungen über Wappen, Druckorte u. dergl. beiläufig einstreut.

Ref. hält es für Pflicht, die wenigen Berichtigungen, welche sich bei dem Lesen des Schriftchens ihm ergeben haben, hier zum Schlusse anzufügen, da dasselbe eine solche Aufmerksamkeit jedenfalls verdient. Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg (S. 4) erschien bereits Augsburg bei Bämler 1475, ebendas. 1478 und 1481, im Jahre 1482 aber zweimal zu Augsburg, bei Hans Schönsperger und bei Anton Sorg, dann wieder bei Schönsperger 1499, und Frankfurt a. M. bei Chr. Egenolff 1536 und 1540 (mit dem Namen Mengenberger oder Mengelberger).

Ueberflüssig war es (S. 4), die irrige Meinung Sprengel's zu bekämpfen, dass Jacobus de Dondis Verfasser des Aggregator practicus de simplicibus, d. i. des Herbarius von 150 Pflanzen sei, der zuerst Mainz 1484 herauskam und Venedig 1499 wiederholt wurde (Geschichte der Botanik I. 242). Diesen Irrthum habe ich bereits in einem Aufsatze berichtigt, der unter dem Titel: Ueber drei oft mit einander verwechselte Arzneibücher des Mittelalters in den Allgem. Medicinischen Annalen 1829 S. 1153 fg. erschien. Jacobus de Dondis schrieb 1385 (nicht 1355) ein Buch über Arzneimittel, nach den Krankheiten geordnet, welches er Aggregator

Paduanus de simplicibus nannte und das keine Abbildungen hatte, auch seiner innern Einrichtung nach keine haben konnte. Es erschien ohne Ort und Jahr zu Ende des 15. Jahrhunderts in 284 Bl. in gr. Fol. und hat gar nichts mit dem Herbarius oder Aggregator de simplicibus gemein. Dieser erschien zuerst Mainz, bei Schöffer 1484. 4. (nicht 1483, was auf einer falschen schon von Trew berichtigten Angabe beruht), dann unter dem Titel Herbarius Pataviae impressus 1481 und 1486: dieses Patavia, Passau, nahm man in der Abkürzung Patav. für Patavium, Padua, und so verwechselte man das Werk mit dem Aggregator Paduanus de simplicibus um so leichter, als dieser Venet. 1481 unter dem Titel: Aggregator compilacione Jacobi de Dondis ciuis paduani erschienen war. Die weitere Ausführung dieser schwierigen Bibliographie gehört nicht hierher.

Richtig wird S. 5 bemerkt, dass der Hortus sanitatis in deutscher Sprache aus dem Herbarius entstanden, unrichtig aber, dass er eine Naturgeschichte der drei Reiche sei, dies ist er in den älteren deutschen Ausgaben, welche mit Mainz 1485 anheben, keineswegs, er wird es erst in einem hiervon ganz verschiedenen lateinischen Werke, welches zuerst Mainz 1491 erschien und das nichts weniger als eine Uebersetzung des deutschen ist, denn nur die Vorrede des deutschen ist übersetzt worden. Das Buch von den Kräutern wurde ganz umgearbeitet und von 435 zu 530 Capiteln vermehrt und hinzu kamen noch vier Bücher: von den Land-, Luft- und Wasserthieren und von den Steinen, so dass es allerdings eine medicinische Naturgeschichte der drei Reiche darstellt. Auch kommt des Johannes de Cuba Namen nur beiläufig (keineswegs als Verfasser) in dem deutschen Hortus vor, gar nicht aber im lateinischen; dass er der Verfasser eines von beiden sei, ist sehr unwahrscheinlich, eben so dass dieser Verfasser, wer er auch immer sei, den Herrn von Breidenbach auf seiner Reise begleitet habe. Unser Verf. würde günstiger von den Pflanzenabbildungen des Hortus geurtheilt haben, wenn ihm eine von den beiden Originalausgaben des deutschen Hortus: Mainz 1485 oder Augsburg 1485 vorgelegen hätte, denn diese haben die schöneren und grösseren Abbildungen; er sah aber nur eine undatirte Ausgabe des lateinischen Hortus, der schon in der ältesten Mainz 1491 erschienenen Ausgabe die schlechteren und kleineren Abbildungen hat; alle undatirten Ausgaben des lateinischen Hortus sind aber jünger als die eben genannte und verschlechtern sich immer mehr in den Abbildungen. Die Bibliographie des Hortus sanitatis, des kleineren deutschen sowohl als des grösseren lateinischen, ist aber bei allen Bibliographen und Literatoren voll von Irrthümern, deren Berichtigung an einem anderen Orte gegeben werden wird.

Bei des Hieronymus Braunschweig Destillirbuche ist zwar

unser Verf. vollkommen in seinem Rechte, wenn er die von Brunschwig gegebene Fortsetzung des Destillirbuches (Liber de arte destillandi de compositis) nicht aufführt, da sie keine Pflanzenabbildungen enthält, auch hat er darinnen Recht, dass die in dem Destillirbuche der Simplicien enthaltenen Pflanzenfiguren alle aus dem Hortus sanitatis genommen sind, noch dazu hat man die alten Stöcke der schlechtesten Ausgaben benutzt und sehr unordentlich und verworren in den Text eingefügt, aber deshalb sind nicht alle Abbildungen des Destillirbuches werthlos, da die abgebildeten Destillirapparate dem Buche eigenthümlich und von historischem Werthe sind.

Auch wäre noch einiger alten, wenn gleich sehr rohen Pflanzenabbildungen in den älteren Ausgaben des Macer Floridus de viribus herbarum zu gedenken gewesen, bei welchen dem Zeichner die Abbildungen des Hortus sanitatis vorgelegen zu haben scheinen, so s. l. e. a. 4., Paris 1511. 8. und in einigen Ausgaben, in welchen der Commentar des Guillermus Gueroaldus enthalten ist. Sie sind im Ganzen geringer als selbst die schlechteren Abbildungen im lateinischen Hortus.

Der Verf. hat aber seine Arbeit vorzugsweise den werthvolleren Pflanzenabbildungen zugewendet, in welchen der Vor- und Rückschritt der Kunst erfolgreicher und sicherer nachzuweisen ist und hierin das Vorzüglichste geleistet, was wir jetzt besitzen. Der Verleger hat die werthvolle Schrift nach Verdienst ausgestattet; der Druck ist schön und sehr correct, das Papier von vorzüglicher Güte.

Dresden. **Choulant.**

Liebhaber-Radirungen aus dem 17. Jahrhundert.

Nathanael von Schröder.

„Ein Danziger Patrizier, der kein öffentliches Amt bekleidete, sondern nach Reisen im Auslande sich blos mit der Wissenschaft und Kunst beschäftigt zu haben scheint, hat als Dilettant sich der Kupferstecherkunst gewidmet. — Er hat viel nach eigenen Zeichnungen radirt, als Allegorie auf den Tod des Königs Michael, auf die Erwählung Johann III., die Hochzeit des Gottfried Regger, der Tod besucht einen Arzt. — Diese Blätter verrathen jedoch keine Künstlerhand. Etwas besser ist sein eigenes Bildniss gelungen, welches in schwarzer Kunst gemacht, und mit dem Grabstichel nachgearbeitet ist. v. Schröder war Ritter des Markusordens und

ist 1685 verstorben." — Soweit giebt W. Seidel in seinen „Nach richten über Danziger Kupferstecher" (vid. Neue Preuss. Provinz. Blätter. Königsberg 1847. Band III. Heft 3. S. 173) Kunde von diesem seinen Landsmann. — Demnächst ergänzt Dr. A. Hagen, nämlichen Orts S. 178, diese Angaben noch dahin: „Nathanael Schröder (eques D. M. inv. et fec.), dessen Radirungen von keiner Bedeutung sind, stach eine, die vielleicht um des Gegenstandes willen Aufmerksamkeit verdient. Die Vermählung des Patriziers Constantin Ferber mit Constantina Backheiserin (1671) wird in einem theatralischen Gepräng unter dem Beistand des Apoll mit der Pallas gefeiert. Quer fol. (Ein Exemplar in der Königsberger Stadtbibliothek. Vol. XVI. S. 24.)."

Aber bevor noch diese beiden vaterländischen Berichte in trockener, gedrängter Kürze erschienen, hatte schon ein Kunstkenner und Schriftsteller ersten Ranges im Auslande, der berühmte Graf Léon de Laborde, dem eifrigen Danziger Amatòre dell' Arte, nicht allein eine Stelle in seinem vortrefflichen Werke: Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839. zugestanden, sondern sogar eins seiner Schwarzkunstblätter hervorgehoben, dessen bis dahin wohl nirgends Erwähnung geschah. Es heisst dort in deutscher Uebersetzung nach französischem Text p. 227 also:

„NATHANIEL SCHROEDER. Dieser Liebhaber lebte in Danzig etwa 1660—1670."

Zwei ovale Medaillons, getragen von zwei Oel- und Lorbeerzweigen, überragt von Adlern und Kronen, enthalten die Portraits einer Frau, im Kopfputz a la Sevigné, und eines Mannes mit langer Perücke, und darunter gestochen:

Eleonora — Michael.
Regina Rex
Poloniae.

Am obern Rande der Platte schwebt ein Engel mitten unter Wolken und hält eine flatternde Gardine, auf der man liest:

Emblematische Entwürfe sonderbahren. hohen. veränderungen. des polnischen Adlers. von. A. C. 1668 bis 1671. vorgestellt in Dantzig durch.

Noch tiefer auf einer Bandrolle, welche die beiden Ringe zusammenhält:

Nathaniel Schroeder. Rittern des heiligen Marci.

Darunter noch ein Schild mit vier deutschen Versen. (Höhe 10—3. Breite 7—9.) Die Ausführung nähert sich den Arbeiten von Fürstenberg.

Mehrere andere Blätter von Schröder, und nach ihm gestochen, sind ohne Titel und Inschriften, welche über seine Person

Auskunft ertheilen könnten, übrigens aber auch ohne allen Kunstwerth.

Als ein Zeitgenosse des berühmten Astronomen Joh. Hevelius, der bekannterweise auch den Grabstichel zu führen wusste, und namentlich zu seiner Selenographia 1673 die Kupfer selbst stach — kam N. Schröder auch wohl sicher mit W. Hondius, Jenn. Falek und Joh. Bensheimer, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Danzig arbeiteten, in mancherlei Berührung. — Daher möchte die Annahme wohl Eingang finden dürfen, dass er jedenfalls durch diese Männer angeregt, möglicherweise dem Einen oder dem Andern sogar die erste Anleitung zur Bearbeitung der Kupferplatte und zur Handhabung des Grabstichels, der Radirnadel verdankt, wonächst er auch die Versuche mit dem Schabeisen gewagt hat.

Wenngleich nun seine Leistungen, als ausübender Künstler, das Gebiet der Mittelmässigkeit nicht überschreiten dürften, so steht es doch fest, dass die Blätter dieses Peintre Graveur, der nur zu seinem Vergnügen die Nadel führte, im Allgemeinen wenig gekannt und auch wohl selten ausserhalb des Rayons der alten ehrwürdigen Gedana anzutreffen sein möchten, daher eine nähere Bekanntschaft einiger dieser Kunstprodukte nicht ganz uninteressant sein möchte, um so mehr, als die oft gar curiosen Compositionen den Charakter der deutschen Dichtkunst jener Zeit, die sich in mythologischen Vergleichen und weit hergeholten Allegorien oft überstürzte, sinnbildlich vergegenwärtigen.

Es liegen folgende sechs Blätter von der Erfindung und Ausführung dieses phantasiereichen, kunstbegabten Patriziers als Eigenthum vor, darunter zwei seiner Portraits.

1. Das grössere von den Bildnissen, dessen Vorhandensein schon oben angedeutet wurde, zeigt blos die Büste, fast en Face, nur ein weniges nach Links gewandt. Das männlich kräftige, scharf markirte Gesicht, mit grossen ausdrucksvollen Augen, feiner spitzer Nase, stark hervortretendem Munde, bildet mit dem runden, glatten Kinn ein regelmässig, wohl geformt verlängertes Oval. Auf der Oberlippe bemerkt man zwei sehr schmale Haarstreifen, die wohl den zarten Bartwuchs vorstellen sollen. Den Kopf bedeckt eine mächtige, sehr lockenreiche Allonge-Perücke, deren lange Flügel bis auf die Brust herabfallen. Den Hals umgiebt ein breiter Spitzenkragen, welcher durch eine Bandschleife mit lang flatternden Enden dicht unter dem Kinn befestigt zu sein scheint. Das venetianische Ordenskreuz von St. Marcus hängt an einer aus viereckigten Gliedern bestehenden Kette vom Halse zur Brusthöhle herab. Der Mantelüberwurf, welcher auf der linken Achsel einen grossen muschelförmigen Knoten bildet, reicht von der einen zu der andern Schulter, in herabfallendem Bogen gefaltet, und begrenzt so den unteren Theil des kurzen Brust-

bildes. — Ein Lorbeerzweig links und ein Eichenzweig rechts bilden das Medaillon von etwa 5 Z. Höhe, bei 4 Z. Breite, welches das Portrait umfasst. Der Hintergrund ist zuerst geschabt, dann aber durch Parallellinien, die dem Oval folgen, mit dem Grabstichel ausgefüllt.

Dies also bekränzte Portrait ist wiederum auf die obere Platte eines Sockels gestellt, was in der Vorderfront, in einem auf beiden Seiten abgerundeten Querschilde die dreizeilige Inschrift führt: Nil. Sine. Deo. — Nathanael Schröder Dantiscanus. — Eques Diui Marci.

Das Ganze ist dann wieder mit einfachem Strich, im Viereck, umzogen 6½ Z. h. 5 Z. breit, und der Hintergrund erst geschabt und dann mit Horinzontallinien durchzogen. — In dieser Art ist denn auch die ganze Ausführung des Blattes theils mit dem Schabeisen, theils mit dem Grabstichel hergestellt, und nimmt sich noch immer ganz gut, wenigstens eigenthümlich aus. — Zu bedauern bleibt hier, wie bei den meisten der in der Welt herumirrenden Portraits, der Mangel einer Angabe von dem zeitigen Alter der abgebildeten Person, und der Jahreszahl des Stiches.

2. Das andere Eigenbild ist eine ziemlich getreue Copie des Vorigen, in verkleinertem Maassstabe, von der Gegenseite, mit Wendung des Kopfes nach Rechts, dann aber veränderter Drappirung des Mantels und der Umgebung des Halses, der hier mit einem breiten Tuch umwunden erscheint, welches unter dem Kinn in einen grossen Knoten geschürzt ist, dessen breite Enden mit reichem Spitzenbesatz garnirt prangen. — Die gewaltige Perücke ist ebenso unverändert beibehalten, wie die Kette und das Kreuz auf der Brust. Der Hintergrund soll wohl einen Vorhang vorstellen. — Ganz und gar geschabte Arbeit, ohne Nachhülfe durch den Grabstichel; Alles sehr dunkel gehalten und die einzelnen Parthien auch nicht ganz klar von einander getrennt. — Die ganze Platte viereckigter Form, ohne aller weiteren Umänderung, nur 4 Z. h. und 3¼ Z. br., hat auch nicht die geringste Bezeichnung durch Wort oder Zahl, ist also vollständig vor aller Schrift. Das vorliegende Exemplar, mit nur wenigem Papierrande umgeben, ist oberhalb mit folgendem Vermerk in alter Handschrift versehen: „Nathanael Schröder Ged. Eques. D. Marci. — vom Ihm selbst gemachet.“

3. (Allegorie auf den Schutz, welchen das mächtige Danzig, durch seine Herrschaft zur See, dem Landbau und dem Handel angedeihen lässt). — Inmitten einer von beiden Seiten durch Fluss und Strom, im Vordergrunde aber vom Meere begrenzten Landschaft, bei freier Fernsicht nach dem Hintergrunde, erhebt sich am Seestrande ein hoher Thron. Dicht über der obern Kante des hervorragenden Baldachins schwebt ein gekrönter Adler, dessen ausgebreitete Flügel

die ganze obere Breite decken. Er hält mit beiden Krallen erfasst das Wappenschild der Stadt (eine Krone und zwei Kreuze) nach unten zu herab. — Tiefer auf der Rückwand des Thrones ist das dreizeilige Chronostichon zu lesen: LVX et proteCtor DoMIxVs; dessen grosse Buchstaben die Jahrzahl 1669, oder auch 1671 angeben können; je nachdem das Zeichen I bei der Zusammenstellung placirt wird. — Auf dem Sitze des Thrones, den zwei Löwen als Seitenlehnen begrenzen, hat die Schutzgöttin Gedana (eine mit Laubwerk gekrönte Jungfrau) Platz genommen, und ihre Arme über die auf der oberen Stufe sitzenden beiden Gestalten ausgebreitet, welche sich gegen ihren Schooss vertraulich anlehnend aufstützen. Ihr zur Rechten kann die weibliche Figur mit der Krone auf dem Haupte und einer Sichel in der Hand wohl nur die Repräsentantin des Landbaues, Frau Ceres sein, indess die andere zur Linken, eine männliche, mit dem beflügelten Reisehut (Petasus) und dem bekannten Schlangenstabe (Caduceus) in der Hand, unverkennbar den Beschützer des Handels, Gott Mercur vorstellen soll. Zu Füssen der Hauptfigur, auf der oberen breiten Stufe zum Throne, zwischen den beiden mythologischen Gestalten, steht die Widmung: PATRIAE. SAC. und darunter: NATH. SCHRÖDER. EQ. D. M. Nun enthält aber die unterste Stufe ein zweites Chronostichon, in sehr kleinen fast unleserlichen Lettern: nls blxls faVentIbVs. DantIsCVM fLoreblt (wobei die Jahrzahl 1671 leicht herauszufinden ist). Zum Schutze des Thrones steht rechts desselben Pallas in eigner Person, behelmt, im Frauengewande, nur die keusche Brust mit einem Cuirass geschützt, in ernster, stolzer steifer Haltung, den langen Speer mit der rechten Hand erfasst und senkrecht neben sich auf den Boden gestellt, indess die Linke gesenkt, den Schild mit dem Medusenkopfe gegen das Kinn anlehnt: links der Kriegsgott Mars mit befiedertem Helm, in schwerem Harnisch, jedoch mit der Feldbinde und hohen Reiterstiefeln, steht mit gespreitzten Beinen, die rechte Hand in die Hüfte gestemmt, den Schild am linken Arme, die Hand auf den Griff des Schwerdtes gelegt, keck und herausfordernd auf seinem Posten. — Nun bemerkt man noch zur linken Seite des Bildes zwei, und zur Rechten einen Flussgott, die neben ihren umgestülpten Wasserurnen hübsch bescheiden sitzen, und die Zusammenkunft der Flüsse und Ströme Radaune, Mottlau und Weichsel zu repräsentiren haben. Im Vordergrunde rechts ist dann auch Neptun selbst am Meeresufer erschienen, um, gegen die Herrscherin auf dem Thron gewendet, dieser seine guten Dienste anzubieten. Er steht nur mit dem einen Fusse auf dem Rücken des angeschwommenen Meerrosses, in aufrechter Stellung, à la Renz, die linke Hand hält den Zügel, die rechte den Dreizack in der Mitte der Stange erfasst, und senkrecht vor sich, dem Anschein nach, auf den Strand gestützt. Auf dem Haupte mit langem Bart und Kopfhaar, was

sich im Profil nach links zeigt, eine gewaltig grosse Krone, sonst aber eine überaus legère Bekleidung, nämlich ein nicht gar zu langes Mäntelchen von leichtem Zeuge, was den obern Theil des nackten Körpers bis zu den Hüften bedeckt, indess der untere Rand desselben nach der See zu hinwegflattert. Die Strahlen der Sonne aus der obern Ecke rechts bescheinen diese ernste Scene der gleichsam zu einem Congress auf der Erde versammelten Gottheiten. Ein einfacher Strich umzieht querquarto die Platte von 6½ Z. Breite, 5 Z. Höhe, ohne alle Unterschrift oder irgend eine erklärende Bezeichnung.

4. (Sinnbild zum Ehrengedächtniss der Huldigung, welche nach dem Regierungsantritt des Königs Michael von Polen, durch den Unterkanzler des Reiches Bischof von Culm, Andreas Olszowski der Stadt Danzig im J. 1670 abgenommen wurde.) In einer mit Flüssen durchschnittenen, im Hintergrunde durch Berghügel begrenzten Landschaft gewahrt man nach dem Vordergrunde zu auf der linken Seite zwei grosse Pavillons auf Säulen, so dass der Blick in das Innere derselben auf die darin vorkommenden Handlungen unbehindert bleibt. In dem entfernteren dieser Zelte geht die Wahl des neuen Königs, mit Uebergabe der Reichsinsignien vor sich. In dem vorderen grösseren Pavillon sieht man den Bischof in vollem Ornate, jedoch ohne Kopfbedeckung, auf einer durch Stufen gebildeten Erhöhung vor einer thronähnlichen Vorrichtung in aufrechter Stellung. Er hält in der rechten Hand ein Papier herab, auf dem die Worte: A. O. CEN. SVRA CAND. S. 1°. lesbar sind; die linke Hand vorwärts gehalten begleitet die Ansprache. Zu beiden Seiten des Thrones stehen auf ebenem Boden polnische Grosswürdenträger, indess zur Linken, mehr nach vorne zu, der Bürgermeister der alten Hansa in deutscher Tracht, mit langer Allongeperücke, umringt von den Herren Räthen, in steif stolzer Haltung placirt ist. An der äusseren Schwelle dieses Pavillons sind noch zwei Figuren bemerkbar, welche dem Beschauer den Rücken zugewandt, sich vor dem Stellvertreter des Königs tief verneigen. Ueber dem entfernteren Zelte schwebt ein grosser Adler in der Luft, mit einer Bandrolle, welche die Inschrift führt: sarMatia DIVIsa a CoeLo. Ita. restItVItVr., wobei die grossen Buchstaben die Jahrzahl 1670 ergeben. — Unter dem vorderen, in der linken Ecke des Bildes, liegt eine länglich viereckigte Steintafel, mit der in vier Reihen eingegrabenen Widmung: Regi et Reipvblicae D. D. — Nathanael Schröder.— Eqves Divi Marci. Inv. — Die rechte Seite der Vorstellung nimmt ein einzelner grosser Baum ein, dessen schön belaubter Gipfel durch den oberen Strichrand beschränkt wird. Auf einem Erdabsatz, am Stamm dieses Baumes, sitzt ein grosser beflügelter Genius, der ein kleineres weibliches Wesen, was sich vertrauensvoll an ihn lehnt, mit

dem linken Arme umfasst und mit seinem mächtigen Fittich beschirmt. Ganz am Boden in der rechten Ecke sieht man noch auf einem Kissen Scepter, Krone und Reichsapfel. Unverkennbar deutet diese allegorische Gruppe auf den Schutz und Schirm, den Danzig von der Krone Polen zu gewärtigen berechtiget war. — Die Mitte des Bildes nimmt wieder eine abgesonderte Vorstellung ein. — Auf einem Stege, welcher über einen mit Wasser gefüllten Graben oder Canal führt, der die Gegend in ihrer ganzen Breite durchschneidet, gehen fünf Männer in verschiedenen Nationaltrachten des Polenreiches nach dem Hintergrunde zu fort, wo in der Ferne auf einem Hügel eine Kirche sichtbar ist, in deren vorderem Portal die Copulation eines Paares durch den Geistlichen geschieht. — Mit diesen Andeutungen auf den Verein der Republik mit dem Königreich und seinen verschiedenen Völkerschaften hat der componirende Künstler noch jenseits des Canals, unfern des weiter gelegenen Pavillons, auf einer freien Wiesenstelle, noch einen ganz kleinen beflügelten Genius auf eine Erdscholle gesetzt, der auf seinem Schoosse ein Bund von fünf Pfeilen liegen hat, welcher Rebus: „Verein giebt Stärke", sicher dem Gepräge der zu jener Zeit in der Handelswelt so sehr beliebten holländischen Ducaten entlehnt ist. Ganz in der Ferne am Rande der letzten Hügelreihe erblickt man noch zwei Häuflein Reiter mit ihren Fahnen längs dem Flusse, in Richtung nach der Kirche zu im Marsch, doch muss man ein sehr gutes Auge oder eine Lupe haben, um diese Cavallerieabtheilung nicht etwa auch für blosses Strauchwerk anzusehen.

Ganz der vorigen Platte gleich ist auch diese Vorstellung mit einfachem Strich quer Quarto 6½ Z. br., 5 Z. h. umzogen, ohne alle Unterschrift, welche zur Bezeichnung oder Aufklärung dienen könnte.

5. (Zur Vermehrung der Todtentänze — Freund Hain besucht den Doctor J. Eggeber, einen Jünger Aesculaps.) Eine offene Bühne mit aufgezogenem Vorhange zeigt ein sehr geräumiges Zimmer, dessen Boden schachbrettartig mit grossen Fliesen getäfelt, die Decke mit bunter Tapete beschlagen, die Seitenwand links hat eine mit reichem Schnitzwerk verzierte Thüröffnung, die Rückwand zwei und die Seitenwand rechts eine Fensteröffnung, die allzumal freie Aussicht in die Ferne gestatten. — Das Ameublement ist einfach. An der Rückwand steht unter jedem Fenster ein alterthümlicher Stuhl mit hoher Lehne, auf dem Fensterbrett links hat sich eine Eule auf einem dort placirten Stundenglase behaglich niedergelassen. Die Seitenwand rechts ist zu beiden Seiten der Fensteröffnung mit einem Regal bekleidet, auf welchem viele Bücher, Büchsen und Krucken aufgestellt sind. An dieser Seite steht auch der bis zum Boden herab bedeckte Arbeitstisch und neben demselben zwei

Stühle, von denen der entferntere durch den Doctor selbst, der vordere aber durch eine beflügelte Figur besetzt ist, welche dem Beschauer den Rücken zugewandt, mit einer grossen Feder in der linken Hand auf eine an der Wand befestigte schmale Quertafel die Worte schreibt: IOANNES EGGEBER. M. D. — Die Hauptscene spielt nun zwischen diesem Arzt und dem inmitten des Zimmers erschienenen Tröster in aller Noth. Dieser in dem Costüme seines völlig unbedeckten Knochensystems, reines Gerippe von riesiger Gestalt, hält in der rechten Hand die Sense gesenkt, gleichsam zum Hiebe ausholend und in der Linken ein Bündel Pfauenfedern, und ein grosses Blatt Papier mit der Aufschrift: Sic Vita ut tendis falci succumbit Arista. Ueber diesen unerwarteten Besuch gar sehr alterirt ist das kleine Männchen, im Hauskleide mit einer Reihe Knöpfe, den runden Doctorhut auf dem Kopfe, rückwärts gegen die Stuhllehne gefallen und indem er sich mit dem linken Ellenbogen auf den Tisch stützt, hält er mit der rechten Hand in dieser halb liegenden Stellung dem Wanderer ein aufgerolltes Papier mit den begütigenden Worten entgegen: NEC MEDICVS ADVERSES MORTEM. — Nun kommen noch die Inschriften in Betracht, welche auf kleinen Quertafeln von den obern Einfassungen der Thüren und Fenster herabhängen, sowie die Fernsichten durch diese Oeffnungen, die auch nicht ohne Bedeutung zum Ganzen zu sein scheinen. Ueber der Thüre: „IANVA LETHI.“ Man sieht auf eine mit Bergen begrenzte Landschaft, in deren Vordergrunde ein reich gekleideter Mann mit Degen und Stock, in Bekleidung eines Hundes spazieren geht. An dem Fenster, auf dem die Eule sitzt: „A°. 1675.“ mit Aussicht auf Wald und Feld. Ueber dem zweiten Fenster in der Rückwand: „Sperate.“ In der Ferne Berge, nach vorne zu Kornfelder und ein beladener, vierspänniger Wagen. Endlich über dem Fenster an der linken Wand, unter welchem der Doctor seinen Sitz aufgeschlagen hat, die Inschrift: Evolvimus hinc. und was die Ferne zeigt, möchte man für den Kirchhof auf dem Bischofsberge zu halten geneigt sein. — Der Künstler hat bescheidener Weise, in kaum leserlichen Zügen, auf dem Pfeiler der Rückwand, zwischen den beiden Fensteröffnungen, eingegraben: „Nathanael Schröder Eques. D. M. Inv. et f.“ — Die Einrichtung ganz wie bei den vorigen Blättern, kl. quer fol., mit einfachem Strich umzogen, 7¼ Z. br., 5½ Z. h., ohne alle sonstige Bezeichnung.

6. (G r o s s a r t i g e, mit allegorischen Figuren und Sinnbildern, fast zum Erdrücken überladene Darstellung der Schicksale aus dem Leben eines Danziger Kaufherrn; im Eingange: „Die Hochzeit des Gottfried Regger“ benannt.) — (Vermuthlich gilt die Huldigung dem Rathsherrn der Rechten Stadt Danzig, Herrn Gottfried Reyger, der 1639 geboren, erst 1717 im 78sten Lebensjahre starb, mithin ein Zeitgenosse von

Nathanael Schröder war, und von welchem ein gutes Portrait gem. von D. Klein und gest. von A. B. König existirt.)

Meeresufer; im Hintergrunde zwischen Bergen die Hauptthürme der Stadt Danzig und des Forts von Weichselmünde, und auf der See zwei Schiffe. — Zur Linken des Blattes steht auf einem erhöhten Erdabsatze ein grosser stark belaubter Baum, dessen Gipfel mit seinen breiten Aesten durch den oberen Randstrich abgeschnitten wird. An dem Stamme desselben stehen und liegen grosse Ballen, Kisten und Fässer mit Kaufmannsgütern, und vor diesen die Hauptfigur, der Mann, dem die Vorstellung gewidmet ist, dem Anschein nach auf das rechte Knie gesenkt. Ein weiter Talar mit umfangreichem Mantel auf dem Rücken umgiebt den Körper, und eine grosse Allongeperücke bedeckt den Kopf, der in 3/4 Face ein wenig nach hinten zu herabgebogen ist. Die rechte Hand hält die aufgerollte Karte von Europa nach dem Boden zu herab, indess die linke gleichsam zur Begleitung der Rede vorwärts gehalten wird. Aus dem Munde gehen nach oben hinauf die Worte: „Domine quo meller tam nescio.“, die dann aus den Wolken herab von dem heiligen Geist in Gestalt einer fliegenden, mit Strahlenkranz umgebenen Taube also beantwortet werden: „Dextra conanti nil difficile.“ — Am Boden dieser Seite, unter dem erhöheten Absatze, zu ebener Erde sitzen ganz im Vordergrunde ein grosser Adler und ein mächtiger beflügelter Löwe. Jeder derselben hält ein aufgeschlagenes Buch. Auf dem ersten links: Historia — Sacra — Profana., auf dem andern: Politica Armata — Ivris — Prvdentia. und am Boden liegt ein Band mit der Inschrift: Hinc — Honas. — (Diese schmeichelhafte Anspielung konnte wohl nur dem Consul G. Reyger gelten, der Jura studirt hat, und zu jener Zeit dem Schulwesen und der Bibliothek seiner Vaterstadt vorstand.)

Auf der rechten Seite des Bildes gewahrt man dicht am Strichrande nahe dem Seeufer einen Fels, aus dem ein in Stein gehauener Menschenkopf hervortritt. Vor diesem steht eine kleine, nackte, steife Figur, mit einem auf dem Rücken flatternden Mantel und ruft hinauf: Est de somnis Nostra Vita — indess das Steinbild echoartig erwiedert: Ita. — Den Vordergrund dieser Seite bis in die Mitte des Blattes nimmt eine Gruppe von 14 Personen ein. Vorne sitzt eine Mutter, nach dem Beschauer zu gerichtet, mit einem säugenden Kinde an der rechten Brust, und hält mit dem linken Arme einen neben ihr auf dem Boden gelagerten Jüngling, der den Kopf auf ihren Schooss gelegt hat, liebevoll umfangen. Ihr zur Rechten sitzt ein bärtiger Mann mit phrygischer Mütze und einem Hermelinkragen über dem weiten Kleide, und hält einen Stab in der rechten Hand, der auf dem Schoosse ruht. Ihr zur Linken, in etwas zurück, sitzt noch eine zweite Figur, gleichfalls in faltenreicher pelzverbrämter Bekleidung, mit langem

in Locken herabfallenden Haar, auf dem Kopfe eine runde Pelzmütze, und hält mit der rechten Hand ein Instrument, was für eine Harfe zu halten wäre. — Hinter dieser Gruppe, dieselbe überragend, steht Apollo, strahlenumkränzt, mit gehobenem rechten Arm, sei es zum Segen oder zum Dirigiren der Musik. Ihm zu jeder Seite vier Frauengestalten, von denen nur die vorderste, welche auf einem Clavecin spielt, was auf einem Tisch vor ihr liegt, nach dem Manne auf der Erhöhung, also nach links gewendet ist. — Die andern, von denen eine den Bass, eine zweite die Violine, eine dritte die Laute handhabt, haben die Augen auf den dirigirenden Apoll gerichtet.

Nun aber kommen noch auf dem Diesseits des Meeres und der im Vordergrunde placirten, so eben beschriebenen Gruppen, annoch wesentlich in Betracht: Ganz in der Ferne, in Richtung nach der Stadt zu, stehen in sehr kleinen Figuren vier Männer auf einer Stelle zusammen, die man für die Treiber, Käufer oder Verkäufer der hier weidenden Viehheerde ansehen möchte. — Darunter, mehr nach vorne, zur Linken liegen noch zwei todte Männergestalten, lang ausgestreckt in voller Bekleidung, bezeichnet durch die Buchstaben I. E. und U. S., bei jedem derselben steht eine weinende Frau, und neben der vordern auch noch ein tröstender Mann. — Weit zurück, dicht am Strande, in der Mitte des Blattes steht eine grosse Mannsgestalt in weitem Mantel, unter dem sich kleinere menschliche Figuren schirmend bergen. Er hält zwei grosse Fahnen mit den Motto's: Praesentia fero und Meliora spero. Nun ist noch eine für sich abgesonderte Gruppe gerade in der Mitte der Vorstellung bemerkbar. Zwei Männer in weiten Mänteln und grossen Hüten stehen einander gegenüber, durch eine Kette, in deren Mitte man einen Fingerring erkennt, verbunden. Der zur Rechten greift nach dem Schwerdte. Ein dritter Mann im Hintergrunde, zwischen den beiden, gleichfalls mit einem Schwerdte an der Seite, erfasst den Ring aus der Ferne mit einer sehr langen Zange, und eine neben ihm stehende Frau scheint bittend diese Handlung verhindern zu wollen. Unter diesem Sinnbilde, welches auch insbesondere auf ein Familienereigniss der Hauptperson deuten mag, liegt eine grabsteinähnliche Platte mit eingegrabener Inschrift: Constan. Contraria. Spernit. und dem Monogramm des Stechers: N. ⊖C (ein Hornkäfer aus dem Wappen der Schröder, zur Charakterisirung des Namens, da dies Insekt auch Schröter genannt wird).

Die Ausstattung gleich den übrigen Blättern, $7\frac{1}{8}$ Z. h., $5\frac{1}{2}$ Z. breit.

Wenngleich es in das Gebiet besonderer Schwierigkeiten gehören möchte, jetzt noch, nach Verlauf zweier Jahrhunderte, aus dem Inhalte der Hieroglyphen der bildlichen Darstellung alle die

Schicksale aus dem Leben des Handelsherrn zu entziffern, und dadurch seinen Namen zu enträthseln, so kommt uns unser geniale Künstler einigermassen dadurch zu Hülfe, dass er in die untere Borte von dem Kleide der Hauptperson eine zierliche Arabeske angebracht hat, welche den Namen Reyger herauslesen lässt.

Uebrigens sind die Platten, mit Ausnahme des kleinen Bildnisses ad 2., durchgängig auf gleichartigem, schwachem, bräunlich grauem Papier, klein Folio, abgezogen und meistens matte Abdrücke, wie der Franzose zu sagen pflegt: „épreuves d'une planche fatiguée" — weshalb mit Gewissheit anzunehmen ist, dass die vorliegenden Blätter einer Suite angehören, welche in späterer Zeit aus den vorgefundenen und von Neuem unter die Presse gebrachten Kupfertafeln herrührt.

Nur so weit waren bisher die Materialien zur Würdigung des Werkes von Nath. Schröder aufzubringen, dürften aber einstweilen für hinreichend erachtet werden, um den Erfindungsgeist, die Composition und Zeichnung des Kunstliebhabers kennen zu lernen, dessen Entwürfe im Geiste seines Zeitalters keineswegs verwerflich erscheinen, dessen Nadel aber etwas kalt, hart und steif zwar einige Technik verräth, doch der jovialen Freiheit entbehrt, die dem Genie vom wahren Beruf den Griffel führt.

Schönborn, April 1855. **v. Sz.**

Ueber die Bedeutung des Kupferstichs.

Vom Director **Frenzel** in Dresden.

Unter den verschiedenen Zweigen der bildenden Künste dürfen wir der Kupferstecherkunst dem ihr gebührenden ehrenvollen und günstigen Raum anweisen. Sie ist nicht allein die Verbreiterin oder Dollmetscherin der zeichnenden Kunst und aller verschiedenartigen Kunstschöpfungen geworden, welche seit den früheren Kunstepochen in der Architektur, Sculptur und Malerei hervorgegangen, sondern auch das ihr eigene Naturell der Vervielfältigung mittelst des Abdrucks gewährt ihr einen besonderen Anspruch, sich jedem Einzelnen zugänglich zu machen. Denn dem gebildeten Kunstfreund und Gelehrten, so wie dem Laien ist durch sie schon manches seltene Kunstwerk zur Ansicht gelangt, was ihm ausser dem Kreise seiner Heimath vorher fremd geblieben und ihm sonst vielleicht nie zur Anschauung gekommen wäre.

Wie reich übrigens der Nutzen derselben im Allgemeinen für

die Wissenschaft und Kunst gleichzeitig vereint wirkte und jene Kunst dadurch als Lehrerin für so vieles erschienen, dieses dürfte hier überflüssig sein zu berühren und zu wiederholen.

Es darf genügen, das Bekenntniss hier niederzulegen, wie sehr erfreuend es ist, dass seit jener alten Zeit, wo die Kupferstecherkunst sich nur auf sehr einfache Weise in ihren Leistungen bewegte, später bis zu unserer Zeitperiode sie sich in einer Vollkommenheit entwickelte, welche die Kunstfreunde in hohem Grad mit Bewunderung und Verehrung erfüllt.

Es ist die Bedeutung des Kupferstiches eine mehrseitig wichtige geworden, er ist ein zwiefacher Kunstrepräsentant, der sowohl den Maler als auch den Kupferstecher in eins zusammengebracht, dem Auge des Beschauers vorführt. Es wird sich in oder aus dem guten Kupferstich ersehen lassen, wie der Kupferstecher beim Beginn seines Werkes sich verpflichtete und vornahm, dasselbe mit Treue und Gewissenhaftigkeit nach dem ihm vorliegenden Original zu vollenden. Dann wird sich weiter offenbaren, wie sein Geist in den des Vorbildes übergegangen, wodurch die geistige Schöpfung des Originals durch die technischen Mittel wiedergegeben ist und dieselbe, obgleich in anderer Natur, dennoch sich sprechend vor uns zeigt.

Somit wird in solch einem Werk die von einigen Egoisten ausgesprochene Idee oder Meinung: „der Kupferstecher sei durch die angewendete Technik gleichsam ein handwerkartiger Uebersetzer der Malerei" verdrängt und jene Kunst erscheint unter ihren Schwesterkünsten in der ihr eigenen Sphäre eben so würdig.

Ihre Productionen füllen nicht blos die Portefeuilles des einzelnen Sammlers, welcher bemüht ist, aus den Forschungen jener daselbst niedergelegten Werke seinem Geist Nahrung zu schaffen und sich Belehrung zu gönnen, sondern der Kupferstich wird auch in den Räumen des häuslichen Wohnsitzes als Zierde und als Mittel geistiger Erholung dienen. Selbst in dieser Hinsicht ist zugleich die Fürsorge den öffentlichen Sammlungen zu empfehlen, den Kupferstich nicht als ein untergeordnetes Kunstprodukt zu betrachten, sondern die zum öffentlichen Gebrauch eingerichteten Museen für jenen Kunstzweig in solcher Einrichtung zu wahren, dass durch die verschiedenen älteren und späteren Kunstwerke des Kupferstichs, mit demselben zugleich die daraus hervorgegangenen Nebenzweige der Stichgattungen auch einen historischen Ueberblick gewähren, wo die Kunst mit der Wissenschaft verbunden, sich im besten Einklang befindet. Die Erkenntnis der Bedeutsamkeit des Kupferstichs wird sich dann dadurch jedem Einzelnen darstellen und der Kupferstecherkunst die ihr zukommende Achtung nicht entzogen werden.

Die Rudolph Weigel'schen Kunst-Cataloge,

Abtheilung I—XXVI. Leipzig 1833—55.

Verzeichnisse von Kupferstichen, Holzschnitten, Handzeichnungen u. s. w. haben, wenn sie nicht raisonnirend in das Kunstgebiet eingreifen, häufig nur einen vorübergehenden Werth, wie dies mit den Auctions-Catalogen gewöhnlichen Schlages der Fall ist, welche der Kunstfreund nach dem Gebrauche bei Seite legt, wenn nicht der in der Regel flüchtig bezeichnete Inhalt so viel Interesse erweckt, um wenigstens die erzielten Preise einzutragen. Immerhin aber besitzen wir ausser den Catalogen berühmter Gallerien und Sammlungen auch eine nicht unbedeutende Anzahl von besprechenden Verzeichnissen chalkographischer und xylographischer Produkte, welche als schätzbare Beiträge zur Kunstlitteratur zu betrachten sind. Unter allen Werken dieser Categorie stehen aber nach unserer Ueberzeugung die Kunst-Cataloge des als Kenner und Schriftsteller in weitestem Kreise bekannten Herrn Rudolph Weigel in Leipzig oben an, da sie einen Reichthum und eine Mannigfaltigkeit an Kunstprodukten entwickeln, wie kein anderes periodisches Werk dieser Art. Ja wir haben im Verlaufe der Bearbeitung des „Neuen allgemeinen Künstler-Lexicons", und des jetzt in Bälde erscheinenden Werkes über die Monogrammisten hundertfache Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, dass diese Kunst-Cataloge als ein wahres Quellenwerk ihrer Art zu betrachten seien, da nicht nur fast jede Nummer den genauen Kenner verräth, sondern auch die Kunstlitteratur in einer Ausdehnung vertreten ist, wie in keinem anderen älteren und neueren Werke. Nur einen Blick auf die wissenschaftliche Uebersicht der in der ersten bis sechzehnten Abtheilung aufgeführten Kunstbücher und Schriften über die Literatur der zeichnenden und bildenden Künste aller Zeiten, und man wird die Ueberzeugung gewinnen, dass Hr. Weigel zu den unermüdeten Forschern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte gehört, und dass nichts weniger als von gewöhnlichen Lagercatalogen die Rede sein kann. Er hat darin, so wie in den periodischen Fortsetzungen, einen reichen Schatz für den Kunsthistoriker niedergelegt, dessen Hebung in den bekannten, theils voluminösen Werken von Ebert, Brunet u. s. w. um so weniger gelingen würde, als die Kunsturtheile dieser Bibliographen grösstentheils unzuverlässig sind. Dagegen verdanken wir Hrn. Weigel die artistische Würdigung und genaue Beschreibung von sehr vielen illustrirten Werken der Vorzeit, während frühere, selbst gefeierte Kunstschriftsteller darüber leicht hingingen, was um so mehr zu bedauern ist, als es um die Kunde alter Kunstprodukte besser stehen würde, wenn von jeher darauf genaue Rücksicht

genommen worden wäre. Ein altes Druckwerk, ein in dasselbe eingeklebtes oder eingedrucktes Blatt, der zufällige Fund in einem Manuscripte u. s. w. kann die Geschichte der vervielfältigenden Kunst auf interessante Weise bereichern. In den erwähnten Kunst-Catalogen begegnen wir zahlreichen Belegen dieser Art, und man sollte sie nicht zu den kunstgeschichtlichen Quellenwerken zählen? Der Verfasser derselben hat sehen und urtheilen gelernt, wie es nur wenig anderen Forschern gegeben ist, so dass er neben Passavant, Sotzmann, Harzen, Börner und anderen Autoritäten eine ehrenvolle Stelle behauptet. Auch haben Historiker und Kunstfreunde die Wichtigkeit dieser Cataloge längst anerkannt, sowohl im In- wie im Auslande.

Die Kunst-Cataloge enthalten bis jetzt 20,556 Nummern mit Werken der verschiedensten Art. Viele Meister, theils vor Jahrhunderten geschieden, werden zum erstenmal eingeführt, und zu dem Bekannten kommt so viel bisher Unbekanntes hinzu, dass die Kunst-Litteratur bereits einen merkwürdigen Umfang gewonnen hat. Die berühmtesten Kabinete haben sich durch Weigel bereits bereichert, und somit bleibt gar vielen Sammlern statt der eminenten Seltenheiten eben nur der Kunst-Catalog, um sich für günstige Gelegenheit wenigstens zu informiren. Wir betrachten daher diese periodischen Hefte als das Verzeichniss einer grossen, an Meisterwerken und Seltenheiten reichen Sammlung mit einer ins Weite angelegten Bibliothek, und deswegen behalten die Cataloge selbst in dem Falle, dass ihre Bestandtheile bereits nach allen Winden hin zerstreut sind, für immer einen kunsthistorischen Werth, da mit Sachkenntniss und nach kunstgeschichtlichen Prinzipien geordnet und beschrieben ist.

Eine solche Masse von Kunstprodukten kann nicht in einem Zuge aufgehäuft werden, was jeder Sammler erfahren hat. Deswegen kann man aber bei der periodischen Folge auch nicht verlangen, dass das Gleichartige in einer Reihe beschrieben, und dass mit Einer Nummer das Nachschlagen geschehen sei. Trotz der Namensregister und der wissenschaftlichen Uebersicht muss man sich doch noch einige Mühe geben, um zu finden und zu vergleichen; denn es werden ja auch zahlreiche anonyme Kunstwerke besprochen, und darunter viele von solcher Schönheit und Vortrefflichkeit, dass man es geradezu bedauern muss, die Meister nicht zu kennen, deren Namen mit Auszeichnung genannt werden müssten. Um nur einigermassen auf den reichen nach Schulen geordneten Inhalt einzugehen, machen wir zunächst auf die vielen höchst interessanten und seltenen altdeutschen Schrottblätter (Metallschnitte) und Niellen, so wie auf andere historisch merkwürdige Produkte der alten Chalcographie aufmerksam, welche Weigel zuerst beschreibt. An diese anonymen Arbeiten in Metall reihen sich xylographische Blätter und Holztafeldrucke des 15. Jahrhunderts.

theils von solcher Seltenheit, dass man früher in den reichsten Sammlungen vergebens darnach gesucht hätte. Man gebe daher jetzt die Idee von einem Lagercataloge auf. Die Blätter haben nur ihren Standpunkt geändert, und der Nachweis ihrer Existenz bleibt Hrn. Weigel gesichert. Dies ist auch mit vielen anderen Kupferstichen und Holzschnitten der Fall, welche sich den Incunabeln anreihen und als Produkte bekannter Meister theils selbst noch zu den Uranfängen gezählt werden könnten. An der Spitze steht der noch immer räthselhafte Meister E. S. von 1466, welcher einen Zeitgenossen S. am Rhein oder in Cöln hatte, und von dem ein dritter um 1519 in den Niederlanden lebender S. unterschieden werden muss. Von allen Dreien verzeichnet Weigel Blätter und darunter solche, welche früher nicht bekannt waren. Derselbe Fall tritt auch mit Produkten des Meisters von 1484, des Meisters mit dem Krebs, des sogenannten Jacob Walch und anderer alten Meister ein. Reich vertreten, theils mit früher nicht genannten Blättern sind auch Martin Schön, F. von Bocholt, A. Dürer, Wenzel von Olmütz, Matthes Zasinger (Zwickopf), Jörg Glockendon, Mair von Landshut (Nieder-Bayern), Telman van Wesel, Erhard Schön, Lukas Cranach, Hans Burgkmair, Caspar Rosenthaler, Hans Vuechtelin (Pilgrim?), Albrecht Altdorfer, L. Krug (Kock), G. Pencz, H. Holbein, die Beham und andere Kleinmeister, H. Springinklee, H. Schäuffelin, H. Vogtherr, Jobst Amman, Virgil Solis u. s. w. Dann machen uns die Kunst-Cataloge mit einer Menge grosser und kleiner Bücher bekannt, welche durch ihren oft überreichen Bilderschmuck einen Blick in die ausserordentliche Kunstthätigkeit der deutschen Meister früherer Jahrhunderte gewähren. Reichen Stoff bot die Bibel in ihren Theilen, die Legende, die Ascese, das kirchliche Lehrgebäude beider Confessionen, die Polemik und Satyre, die Geschichte und Cosmographie, die alte classische Literatur, die Naturgeschichte mit der Medicin und Anatomie u. s. w. Eine eigenthümliche Schöpfung ist der Todtentanz, dessen Literatur bei Weigel mit besonderer Liebe gepflegt ist. Er hat überhaupt gezeigt, welche Kunstschätze die Bibliographie noch zu eröffnen vermag, wenn sie den Zweck genau erkennt.

Was wir hier hinsichtlich der alten und älteren deutschen Schule nur kurz andeuten konnten, gilt auch von der alt-niederländischen, welche ebenfalls reich vertreten ist. Mit mehreren Werken des sogenannten (wohl cölnischen) Meisters mit den Bandrollen, des Israel van Meckenen, des frommen Klosterbruders von Zwoll, des Dirk van Staaren, Alert du Hameel, Jeronymus Bosche (J. Agnen), Lukas van Leyden, Alaert Claessen, C. Matsis, Jan Mabuse, Jakob Cornelisz (Jan van Meeren), Cornelis Teunissen (Antonisze), Peter Koeck u. s. w. macht uns Weigel zum Theil zuerst bekannt, und was er von ihnen ausserdem noch erwähnt,

gehört zu dem Schönsten der Schule. Ferner beschreibt er viele bisher unbekannte Incunabeln der Stecherkunst und Xylographie. An diese Seltenheiten reihen sich dann verschiedene Druckwerke mit Holzschnitten der flandrisch-brabantischen und holländischen Schule, worin wir eben so viele Belege für die Kunstgeschichte finden, als in den Werken der deutschen Meister.

Einen noch weiteren Umfang nehmen die Werke der alt-italischen Schule ein, da über den Alpen die Kunst schon in frühen Jahrhunderten einheimisch war und von Generation zu Generation mit grösserem Eifer gepflegt wurde. Was die berühmten Kunstschriftsteller Passavant, Waagen, Kugler, Förster, Gaye, Schorn, Schnaase u. s. w. hinsichtlich der Geschichte der Malerei geleistet haben, ist längst mit Dank anerkannt, und daher möge hier neben Zani, Bartsch, Cicognara, Zanetti etc. auch dem Verfasser der Kunstkataloge die Ehre gelten. Er beschreibt in diesen Metallschnitte, Niellen und xylographische Blätter, von deren Existenz man früher keine oder nur unbestimmte Kunde hatte. In seinen Catalogen begegnen wir den berühmtesten Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Sandro Boticelli, Baccio Baldini, Bonincontro da Reggio, Buonconsiglio, A. Mantegna, Robetta, Mocetto, G. Campagnola, Nicoletto da Modena, G. M. da Brescia, M. Pellegrini (früher Perugino), Carotto, Joan Andrea, dem sogenannten Nadat mit der Mausfalle, dem Luca und J. F. Fiorentino, Beccafumi, Benedetto und Giacomo Montagnana, Marc Anton und seinen Schülern, Anton da Trento, Dom. dalle Grecche, Ugo da Carpi, N. Boldrini, A. Andreani, und vielen anderen bekannten und unbekannten Meistern, theils als Stechern, theils als Formschneidern. Mehrere Werke der genannten Künstler, so wie eine bedeutende Anzahl von Blättern anonymer Meister beschreibt Weigel ebenfalls zuerst, wie dies überhaupt so häufig der Fall ist. Die Kupferstecherkunst und Xylographie wurde bekanntlich in Italien schon früh geübt, die lieblichsten Blüthen entfaltete aber letztere erst mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in Verbindung mit der Buchdruckerkunst. Weigel beschreibt viele illustrirte Werke der paduanisch-venezianischen Schule nach Zeichnung von Gian Bellini, A. Mantegna, B. Montagna und ihren Schülern. Der Bilderschmuck derselben ist in keinem früheren Werke so genau gewürdiget, wie in den Kunstcatalogen, leider ist es aber noch nicht immer möglich, die betreffenden Meister mit Sicherheit zu bezeichnen. Wie in Deutschland, so ist es auch in Italien zunächst wieder die biblische Urkunde, welche in vielen illustrirten Ausgaben erschien, woraus hervorgeht, dass im 16. Jahrhunderte das Lesen derselben nicht so verpönt war, wie in späterer Zeit. Ausser der Bibel erschienen auch verschiedene geistliche Schriften mit Holzschnitten. Besonders interessant sind die verzierten Legenden, Missalien, Breviere, Horarien und andere Gebetbücher.

Auch alte römische Dichter und Geschichtschreiber, dann Dante, Petrarca, Boccaccio, Fanti, Polyphilus (F. Colonna), und was überhaupt der Geist der Zeit besonders werthschätzte, wurde mit Bilderschmuck dem Publikum überliefert. Junge Künstler wurden schon früh mit Werken über die Proportion des menschlichen Körpers beschenkt, der Architekt fand den Vitruvius illustrirt vor, der Kriegsbaumeister den Valturius, der angehende Mediciner anatomische Abbildungen, und zuletzt sorgte die Kunst für jedes praktische Bedürfniss und für die ausgedehnte Schaulust. Weigel verzeichnet eine Menge Werke dieser Art, mit Angabe der Künstler oder Schule, von welcher die Illustration ausging. Das Material ist ausserordentlich reich, und daher kann sich eine solche beschränkte Hinweisung nicht einmal über das Vorzüglichste ergehen.

Die alt-französische Schule ist in den Catalogen ebenfalls repräsentirt, aber in engeren Grenzen, da sie überhaupt keine solche Ausdehnung wie in Italien und Deutschland genommen hatte. Zu den schönsten Blüthen der Schule gehören unstreitig die Horarien (Heures), welche schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts, und namentlich in den ersten beiden Decennien des folgenden in reichstem Schmucke erschienen. Dabei ist gewöhnlich der Metallschnitt angewendet, so dass die Illustrationen ein sehr feines Ansehen haben und auf ältere Vorbilder in Miniatur schliessen lassen, während die gleichzeitigen deutschen und italienischen Meister unmittelbar aus ihrem erfinderischen Geiste schöpften. Philipp Pigouchet (1497), S. Vostre, Th. Kerver, A. Girault u. A. förderten solche Gebetbücher zu Tage und der erste gehört mit Jolat selbst zu den Metall- und Formschneidern. Weigel beschreibt einige Horarien, so wie andere illustrirte Werke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In der Renaissance-Periode tritt der französische Formschnitt in einer eigenthümlichen Schönheit auf, und die alte Schrottmanier musste weichen. Doch hatte sich dieselbe schon früher in der Art dem Holzschnitte genähert, dass es bei einigen Producten zweifelhaft bleibt, ob zur Vervielfältigung Metall oder Holz verwendet wurde. An alten Kupferstechern scheint Frankreich nicht sehr reich gewesen zu sein, denn ihre Namen sind leicht gezählt. Es kommen aber auch ziemlich viele anonyme Blätter vor, welche auf andere Meister schliessen lassen, als jene sind, welche in der Geschichte des französischen Kupfer- und Holzstiches eingetragen sind. Weigel beschreibt mehrere Producte dieser Art, so wie Blätter von J. Duvet, von dem seltenen Monogrammisten J. G. A. Lyon (Jean de Gourmont), von dem Meister C. S. oder G. S. (fälschlich J. Schoreel), von J. Rabel, Maria de Medicis, Stephanus, R. Boivin, F. Perrier, J. Cousin u. s. w. Wie so oft, so sind in den Kunst-Catalogen auch französische Kupferstiche und Formschnitte aufgezählt, welche anderswo nicht beschrieben werden.

In dem, was bisher gesagt ist, fanden nur die Meister und Werke der frühesten und früheren Kunstperiode eine Berücksichtigung, und die spanische und englische Schule blieb ausgeschlossen, weil selbst in Spanien, wo die Malerei eines ziemlich hohen Alterthums sich erfreut, der Kupferstich und Formschnitt später zur Blüthe kam, als in Italien und Frankreich. Nur wenige alte Bücher wurden illustrirt, und daher findet die Bibliographie selten Stoff, für die Kunstgeschichte eine ergiebige Ausbeute zu liefern. Dagegen aber haben die berühmtesten spanischen Maler des 17. Jahrhunderts, und schon einige frühere, Radirungen hinterlassen, welche zu den schönsten Erzeugnissen dieser Art gehören. Weigel macht auf eine grosse Anzahl aufmerksam, und er ist fast der Erste, welcher dieses Feld mit Vorliebe gepflegt hat. W. Stirling's neue Annals of Spain geben geringen Aufschluss, und es erscheint ihm z. B. bei F. Goya fast lächerlich, wenn andere Blätter aufzählen, welche er nicht gesehen hat. Die englische Schule ist von späterem Datum als jede andere, und daher fallen mit geringer Ausnahme selbst ihre ältesten Producte in eine Zeit, welche uns oben nicht beschäftigte. In England erhob sich die einheimische Kunst erst im 17. Jahrhunderte, und entwickelte sofort eine Productionskraft, welche zuletzt ihres Gleichen suchte. Weigel beschreibt eine Menge von Blättern der neueren englischen Schule, und führt den Faden bis in die Neuzeit herab. Er verbreitet sich aber im Allgemeinen über die Leistung der späteren Meister in einer solchen Ausdehnung, dass es schwer hält, unter dem vielen Vorzüglichen das Vorzüglichste hervorzuheben. Hinsichtlich der Neuzeit sind seine Cataloge gerade das Hauptmagazin zur Auswahl von Werken aller Art. Während ein Künstler-Lexicon, und jedes Handbuch durch die alphabetische Ordnung auf bestimmte Grenzen verwiesen ist, so sind gerade solche periodische Hefte das Organ für Besprechung und Beschreibung alles dessen, was aus früherer Zeit sich vorgefunden, und was die Gegenwart Grosses und Schönes erzeugt hat. Und somit haben Weigel's Cataloge einen entschiedenen kunstgeschichtlichen Werth.

Wenn der Peintre Graveur von A. von Bartsch mit Recht eines classischen Ansehens sich erfreut, so ist er dennoch nicht erschöpfend, da er alle Länder und Schulen umfassen wollte. Es sind bereits zahlreiche Supplemente hinzugekommen, besonders durch die Arbeiten einzelner Länder und Schulen, wodurch allein ein klares Bild gewonnen werden kann. In den Kunst-Catalogen finden wir ein reiches Material zu eine neuen Peintre graveur, besonders in den Abschnitten über Malerradirungen und Originalformschnitte aller Schulen, worunter sich ausser den eminenten Seltenheiten eine grosse Anzahl bis dahin nicht beschriebener Blätter findet. Bartsch hat viele Meister übergangen, welche eine Ehrenstelle in seinem berühmten Werke verdient hätten.

Indessen haben auch Kupferstecher malerisch radirt, und viele in den Catalogen beschriebene Blätter gehören zu dem Schönsten, was in dieser Art geleistet wurde. Ueber die Erzeugnisse der Schwarzkunst gab bekanntlich Graf Léon de Laborde ein eigenes Werk heraus, welches ihm auch Veranlassung gab, auf den Farbendruck einzugehen; allein wie der Peintre graveur von Bartsch, der Peintre graveur français von Robert Dumesnil etc. das betreffende Gebiet nicht erschöpft haben, so ist dies auch mit der Histoire de la gravure en manière noire par L. de Laborde der Fall. Die Kunstcataloge liefern viele neue Beiträge, und behaupten daher neben den genannten Werken eine unleugbare Wichtigkeit. Hinsichtlich der Preisbestimmung sind sie schon längst normativ.

Bisher haben wir zunächst nur über illustrirte Bücher, Kupferstiche und Holzschnitte kurze Andeutung gegeben, in den Catalogen kommen gelegentlich auch Handzeichnungen vor, darunter solche von den berühmtesten Meistern aller Schulen. Auch über die Handzeichnungskunde verbreitet sich Weigel ausführlich, und er giebt die Mittel an, welche hierin zum Resultate führen. Zunächst machen wir auf die Imitations-Werke aufmerksam, welche, unterstützt durch eigene Sammlungen, nirgends so genau angezeigt sind, als in den Kunstcatalogen. Ueber die Wichtigkeit derselben herrscht nur Eine Stimme, und man kann sie mit den Galleriewerken zusammenstellen, welche Weigel ebenfalls in einer früher nie gegebenen Vollständigkeit aufzählt. Viele andere interessante und wichtige Nachweisungen müssen wir hier übergehen, da das Kunstgebiet und dessen Litteratur in so ausgedehnter Richtung gepflegt ist, dass eine genaue Anzeige die Grenzen des Archives weit überschreiten würde. Die Cataloge sind jedem Kunstfreunde unentbehrlich und sichern dem Verfasser ein dauerndes Andenken.

München. Dr. **Nagler.**

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben Rudolph Weigel. 2. Heft, 3 Blätter mit vier Bildern enthaltend. Leipzig, 1855. Roy.-Fol.

No. IV. a. Ein Kind von H. Holbein d. J. Aehrenlese N. 22.

Was ein grosser Meister hervorgebracht hat, gleicht einer Centifolie, und diese durch Wärme zu entfalten, dem wahren Kunstgenuss.

Das kleine Kind, welches Holbein d. J., man könnte sagen, der Natur abgestohlen hat, erregt unsere ganze Theilnahme. Die Hülflosigkeit des Menschen in den ersten Lebensjahren erweckt Mitleid, deren Begleiterin immer die Liebe ist. Jedes Kind mahnt an die Zukunft und wir schweben und schwanken zwischen Hoffnungen und Besorgnissen. Meister Holbein hat von den frühen Schicksalen dieses Kindes eine Andeutung gegeben. Er zeigt die Hand einer ältern Frau, welche das Kind aufrecht hält, und darum kann die Wärterin nicht die Mutter sein, welche wir nach dem Alter des kleinen Knabens uns jugendlich denken müssen. Auch ist es nicht der Blick, mit dem ein Kind in die Augen der Mutter schaut, es drückt sich darin ein Befremden aus, und der Zug des kleinen Mundes verkündet den nahen Ausbruch von Thränen. Ob ein früher Tod dem Kinde die liebevolle Mutter raubte, ob Armuth sie nöthigte, ihr Kind der Pflege der Grossmutter zu überlassen, ob es das Kind einer Dame ist, die sich der Mutterpflichten überhoben glaubte, wissen wir nicht und fühlen nur eine tiefe Rührung.

No. IV. b. Römischer Triumphzug; eine Dolchscheide von H. Holbein d. J. Aehrenlese No. 20.

Diese zweite Zeichnung von Holbein, welche dazu bestimmt war, dass ein Goldschmied danach eine kostbare Dolchscheide fertigen sollte, ist sehr unterhaltend. Der Künstler stellte einen Triumphzug vor und verräth sich als Schalk, der es mit dem Festzug so wenig ernst nahm, als die Prachtwaffe wohl einen ernsten Zweck hatte, denn es gehörte der Dolch damals zum Schmuck vornehmer Engländer.

Der Sieger hat hier eine so wenig heroische Haltung, dass es ein Hoffest scheint, bei welchem der Fürst die Rolle des Helden spielt. Seine Soldaten sehen sehr wohl genährt aus, was der Armeeverpflegung und den Kriegscommissaren viel Ehre machen würde, wenn sie von einem Feldzuge zurückkehrten. Der Wagen wird durch Leute gezogen, welche Gefangene vorstellen, aber recht guten Muths zu sein scheinen. Der wichtigste Gegenstand der Beute ist unstreitig eine mächtige Suppenterrine. Wohl nicht ohne Bedeutung geht dem Manne, der dies Gefäss mit sichtbarer Anstrengung trägt, ein anderer voraus, welcher sehr selbstgefällig ein Füllhorn hält. Zwischen einem Elephanten und einem Büffel sehen wir zwei Männer, die gewaltig auf grossen Hörnern blasen und den Zug anführen. Hätte es damals schon Zeitungsschreiber gegeben, so könnte man diese beiden Bläser für allegorische Figuren halten; allein die Begebenheiten wurden sonst zwar in den Stadtschreibereien und von Geistlichen aufgezeichnet und durch die Cantoren bei ihren Neujahrsumgängen schriftlich ausgebreitet, wovon die Sterbelisten noch ein Ueberrest sind, jedoch Neuigkeiten enthielten diese Nachrichten nicht,

und man kann in vielen Fällen diese Umgangsblätter, sowie auch die Ortskalender für zuverlässige Zeitschriften halten.

Ohne Zweifel waren Holbein die Triumphzüge von Mantegna, Dürer und Burgmair bekannt, welche, obwohl nur allegorisch, doch festlich geordnet sind, so dass schon die freie Gruppirung und das heerdenartige dieses Zuges verrathen, wie wenig feierlich Holbein gestimmt war, und was andere Künstler sehr ernst behandelten, humoristisch genommen hat. Ist doch selbst der Todtentanz von Holbein ein Scherz über das menschliche Leben. Die Schweizerkünstler sind überhaupt zum Muthwillen geneigt, wie die Zeichnungen und Gemälde von Murer, Stimmer und Manuel Deutsch beweisen; jedoch vermochte Holbein sich auch zum heiligsten Ernst zu erheben, wie das Passionsgemälde und die Madonna beweisen.

No. V. Brustbild eines jungen Mannes von A. Dürer. Aehrenlese No. 4.

Höchst beachtenswerth ist die Skizze von Dürer, denn sie lässt uns in die Werkstatt des Geistes blicken. Man bemerke nur die dreierlei Contoure, welche uns wahrnehmen lassen, wie die Vorstellung im Verstande des Künstlers von einem Moment zum andern immer deutlicher, immer bestimmter und zuletzt mit sicherer Meisterhand fest gehalten wurde. Es verdient diese Zeichnung eben so die Aufmerksamkeit des Psychologen als des Künstlers.

No. VI. Schlafender Alter von J. Livens. Aus der Sammlung von D. Versteegh. Aehrenlese No. 301.

Dies sechste Blatt zeigt ein Meisterwerk, welches tief ergreift und eine Summe von Menschenkenntniss darlegt.

Wir sehen einen Mann, dessen sorgenschweres Haupt sich auf die flache Hand stützt, während die Finger die Stirn gleichsam prüfend betasten, als suchten sie einen Trostgedanken. Einige Psychologen schreiben den Fingern eine die Nerven calmirende Wirkung zu. Hieraus ist es erklärlich, warum der, welcher sich auf etwas besinnen will, an die Stirne greift und ein solcher, der sich aus dem Gewirr beängstigender Gedanken retten möchte, das Haupt in die Hand legt. Wir können hierin Engel nicht Recht geben, der in seiner Mimik sagt, der Müde stütze das Haupt mit der flachen Hand und der Nachdenkende auf die geballte Faust, denn die äussere Seite der Hand ist unmagnetisch. Das Stützen des Kopfes auf die Faust ist ein Zeichen von Kraft, ja sogar des Trotzes. Dieser Gest aber zeigt eine Trostlosigkeit an, die keinen Ausweg findet und daher zur Unthätigkeit führt, welche andern Ruhe scheinen kann, obwohl es tief im Innern wühlt. Hat doch auf diese edle Stirn ein schweres Schicksal tiefe Narben eingegraben; die Augenbrauen gleichen finsterem Gewölk und lassen auf viele Stürme schliessen, die jener sorgen-

volle Mann bestanden. Er senkt die Augenlider, denn wozu leuchtet ihm das Licht des Tages? In seinem Innern bleibt es Nacht. Und was ich nun vorzüglich bewundern muss, ist, wie dies Bild zwingt, diesen Bekümmerten als einen solchen uns zu denken, der sich in tiefer Einsamkeit befindet, denn so in sich selbst versinkt nur der Verlassene und keiner zeigt sich so den Augen eines Menschen; aber dennoch ist in diesem Bilde, welches der Künstler nur aus seinem eigenen Gefühl schöpfen konnte, erschütternde Wahrheit, als läge dieser Darstellung eine Beobachtung zu Grunde.

Da nun einmal ein Kunstwerk unendlichen Stoff zum Nachdenken darbietet, so muss ich mich mit Gewalt davon losreissen, um die gegebenen Grenzen nicht zu überschreiten, fühle mich aber gedrungen, noch folgendes zu sagen.

Eine kritische Zeitschrift hat die Wertherbriefe unbedeutend gefunden, und so könnte es wohl auch kommen, dass die Ursache des Kummers dieses Mannes, dessen Bild Jan Livens mit Meisterhand entwarf, manchem unbedeutend scheinen möchte, wenn sie ihm bekannt wäre. Allein die Schicksale des Menschen sind nur subjectiv bedeutend, einem unbedeutenden Charakter oder Geist ist alles bedeutungslos, und es gehört eine innere Grösse dazu, um unglücklich oder glückselig

„himmelhoch jauchzend,
zum Tode betrübt“

sein zu können, indess dem Gefühl- und Geistlosen alles, und wenn es ihm auch selbst begegnet, langweilig, höchstens verdriesslich scheint oder Spass macht. Die Züge des Mannes, welche uns Livens veranschaulicht, lassen uns einen gediegenen Charakter erkennen, denn nur in einem solchen gräbt sich tief und unverlöschlich das Erlebte ein.

Die Künstler, welche die Zeichnungen gestochen haben, verdienen aber auch grosses Lob. Es gehört eine bedeutende Kunstfertigkeit und Auffassungsgabe dazu, um Zeichnungen verschiedener Meister immer treu nachzubilden.

(Aus einem Briefe an den Herausgeber von **J. G. von Quandt.**)

Der Hermann Weber'sche Nachlass

in Kupferstichen und Radirungen.

Als der Kunsthändler Herr Hermann Weber in Bonn im August des vorigen Jahres, eben von einer Reise nach England zu-

rückgekehrt, nach kurzem Krankenlager starb, konnte Niemand ahnen, welche Kunstschätze sich bei ihm vorfinden würden. Aus dem geordneten Nachlasse stellte sich eine Sammlung zusammen, welche durch Reichthum, Schönheit und Seltenheit jeden Sachverständigen in Erstaunen setzen muss. Ein fast vollständiges Werk von Hollar, zu welchem die im Jahre 1851 erstandene Verstolk'sche Sammlung den Grund bildete, und welches zu completiren Herr Weber keine Mühe und Kosten scheute, wird auch nach der umfassenden Arbeit Parthey's manches neue Licht über den Meister verbreiten. Das Werk von Rembrandt und seiner Schule, welches dem Verstorbenen recht eigentlich am Herzen lag, ist durch vieljährige eifrige Sammlung zu seltenster Schönheit und Vollständigkeit gebracht. Beide Werke sind späterem besonderem Verkaufe vorbehalten. Wir wollen hier denjenigen Theil des Nachlasses kurz durchlaufen, welcher im September dieses Jahres durch Herrn Rudolph Weigel in Leipzig zur Versteigerung kommen wird und wozu der Catalog in diesem Augenblicke im Druck begriffen ist. Die Vortrefflichkeit der einzelnen Exemplare ist in sehr vielen Fällen schon durch die frühe Abdrucksgattung bezeichnet; es möge hier nur noch im Allgemeinen vorher bemerkt werden, dass Herr Weber, dessen durchgreifende Kenntnisse und scharfes Auge bekannt sind, dessen Anforderungen in Bezug auf Abdruck und Erhaltung sich in den letzten Jahren nur noch immer steigerten, den grössten Theil der vorhandenen Blätter auf den bedeutendsten Auctionen des In- und Auslandes, namentlich den fast jährlich von ihm besuchten hervorstechendsten Londoner Versteigerungen (von denen er auch bei seiner letzten Reise reich beladen zurückkehrte) selbst, und einzeln acquirirte, und dass eine grosse Anzahl der vorgefundenen Exemplare das Zeichen irgend einer der renommirtesten Sammlungen, namentlich der berühmtesten englischen, an sich trägt; so finden sich unter den Stichen und Radirungen aller Schulen, namentlich der niederländischen incl. Rembrandt, eine Menge Blätter aus den Sammlungen von P. Mariette, P. Lely, J. Barnard, Haring, Hibbert, Herzog von Buckingham, Astley, Chalon, Josi, Pole Carew, Seguier, Sheepshanks, Marc Masterman Sykes, Beckfort, Esdaile, Aylesfort, Howkins, Maberly, Brooke, Revil, Robert Dumesnil, Debois, Brisart, Delessert, de Vos, Graf Fries, Gawet, van Leyden, Wolterbeek, Six, Verstolk, Cardinal Fesch, Bammeville u. v. a.

Der Eintritt in die deutsche Schule gleicht fast mehr dem in eine öffentliche, als in eine Privatsammlung: 142 Blätter vor Dürer. Wir nennen die merkwürdigsten:

Der selige Tod des reuigen Sünders. Eine Darstellung aus der ars moriendi in Kupferstich, mit einem grossen gothischen A als Monogramm, ähnlich dem bei Brulliot I. S. 2. n. 10 verzeichneten. Höhe: 9 Z. 6 L., Breite: 6 Z. 10 L.

Der Catalog gibt eine genaue Beschreibung dieses merkwürdigen und nirgend beschriebenen Blattes, welches vielleicht ein unicum ist.

Das Wappen Christi. Dieselbe Darstellung, welche der Meister von 1466 und Israel von Meckenen gestochen; aber, noch nicht mit der Druckerpresse und mit weniger schwarzer Farbe gedruckt, scheint es das Original der genannten Stiche zu sein. Höhe: 7 Z., Breite: 4 Z. 5 L.

Meister von 1466. Ausser den seltenen Blättern B. 55 der h. Philippus, B. 75 das Martyrium des h. Sebastian und B. 95 der Buchstabe H, in dem von Bartsch bezweifelten Zustande: mit dem Monogramm des Martin Schongauer, aus Thomas Lloyd und des Herzogs von Buckingham Sammlung, finden sich hier drei bei Bartsch nicht verzeichnete Blätter, welche auch in der neuerlichen Aufstellung Frenzel's über die Dresdener Sammlung (im ersten Hefte dieses Archivs) nicht vorkommen:

Christus mit der Weltkugel. Das von Duchesne voyage d'un iconophile S. 221 und Passavant Kunstbl. 1850 S. 220 berührte Blatt, welches wahrscheinlich zu der von Bartsch 38—49 beschriebenen Folge der Apostel gehört.

Der h. Christoph. Ueberschrieben. Eins der schönsten Blätter des Meisters, welches sich auch im Berliner Museum befindet. Höhe: 5 Z. 1 L., Breite: 3 Z. 10 L.

Der Ritter und die Dame. Eine nicht beschriebene Wiederholung von Bl. 91, mit einigen Veränderungen, z. B. das Weib stützt sich hier mit der Rechten auf das Schwert des Ritters.

Von den bei Bartsch im 10. Bande beschriebenen unbekannten Meistern des 15. Jahrh. finden sich 24 Bl. vor, darunter die vollständige Folge von Christus und den Aposteln B. X S. 17 n. 15—27 in vortrefflichen, aus der Sammlung des Cardinal Fesch stammenden Exemplaren, so wie, von demselben Meister, die h. Dreifaltigkeit B. X S. 35 u. 68, vortrefflich an Druck und Erhaltung.

Ausserdem finden sich fernere 10 Blätter, welche weder bei Bartsch noch sonst beschrieben sind, darunter S. Judas, in dessen Inschrift das früher für ein Monogramm gehaltene gothische S. vorkommt, und zwei bisher nicht verzeichnete Monogrammisten.

Ferner von Franz von Bocholt ein Hauptblatt: das Urtheil Salomo's B. 2, von Zwott: Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern B. 6, vom Meister LCZ das eben so seltene als schöne Blatt: der Einzug Christi in Jerusalem Bl. 2, von Zayssinger der h. Christoph B. 7.

Martin Schöngauer (einer der Lieblingsmeister des Verstorbenen) ist durch 44 Bl. repräsentirt, unter welchen sich Abdrücke der schlagendsten Schönheit befinden: die Geburt Christi B. 4 zweimal, die Flucht nach Egypten B. 7, die Passion B.

9—20 vollständig in Prachtabdrücken, drei der seltenen Marien B. 29. 30. 31, die Versuchung des h. Antonius B. 47, der h. Jacob von Compostella B. 53, der h. Martin B. 57, der h. Michael B. 58, Gott Vater auf dem Throne B. 70, die vollständigen Folgen der weisen und thörichten Jungfrauen B. 77—81 und B. 82—86 in herrlichen Abdrücken, aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham stammend, 4 Bll. Wappen B. 96. 100. 102. 103, von den schönen und seltenen Ornamenten das mit dem Uhu B. 108 und das mit den Maulbeeren B. 115 u. s. w.

Israel von Mecken weist 30 Bll. auf: Samson kämpft mit dem Löwen B. 3, der Tanz der Herodias B. 9, aus des Cardinal Fesch Sammlung, die Passion B. 10—21 vollständig, der Tod der Maria B. 40, die vollständige Folge der Apostel, je 2 und 2 in einer Nische B. 79—84, von seltenster Schönheit (Sammlung Strawberry Hill und Debois), der h. Christoph B. 90, der h. Laurentius B. 106, der Mönch und die Nonne B. 176, der Offizier und seine Geliebte B. 182 in prächtigem Abdrucke, das Bad der Kinder B. 187 in zwei verschiedenen Zuständen, das grosse Ornament B. 205 u. s. w.

Von Glockenton B. 12 und 17, beide von erster Schönheit.

Albrecht Dürer ist durch 136 Bll. vertreten, die meisten in Abdrücken von seltener Schönheit, viele auf Papier mit der Krone oder dem Ochsenkopf, manche von ungewöhnlicher Erhaltung mit breiten Rändern: die Passion zweimal complet nebst mehrern Doubletten von grosser Schönheit, die Folge der Apostel, die h. Familie mit dem Schmetterling, der verlorne Sohn, der h. Eustachius zweimal (einmal auf Papier mit der Krone), der h. Hieronymus in der Zelle, sowie der Büssende, die h. Genoveva, der Raub der Amymone, die Eifersucht, das grosse Glück, die Melancholie u. s. w., alle in seltenschönen Abdrücken. Unter den Holzschnitten zeichnet sich namentlich aus: das Leben der Maria, das Exemplar von Debois, fast ganz auf Papier mit der Krone.

Unter den übrigen Blättern der deutschen Schule zeichnen sich durch Schönheit des Abdrucks oder Seltenheit noch folgende Nummern aus: Lucas Cranach der h. Christoph B. 58 in Clair-obscur. Aldegrever die Dolchscheide B. 270. Pencz Johann Friedrich von Sachsen B. 126. Prinz Rupert das ausserordentlich seltene, von W. Schorn im Kunstbl. 1840 n. 30 beschriebene Blatt: Büste eines Alten mit blossem Haupte, und eine früher nirgend beschriebene, jetzt aber von Warburton erwähnte Radirung: ein Bettler, in Callot's Manier, in Fol. Elzheimer eine der von Sandrart erwähnten kleinen Radirungen, verschieden von den beiden in Weigel's Kunstcatalog n. 16536 und 17218 angeführten und noch nirgend beschrieben. J. H. Roos die Folge der Thiere B. 18—30 vollständig im ersten Zustande mit dem deutschen Titel, vor Nummern und Inschriften. D. Schültz

das geistreiche Blatt: der entfiederte Pfau. J. Chr. Le Blon Porträt Rembrandt's, in Farben, nirgend beschrieben. G. F. Schmidt die seltenen Porträts von Esterhazy und Mounsey.

Die italienische Schule beginnt mit zwei Niellen von der grössten Seltenheit: Arion am Piräus landend, wovon Duchesne (n. 258) nur zwei Exemplare kannte, und die Arabeske mit dem Satyrweibe, welches zwei Kinder säugt. D. 362. Dann folgen 44 Exemplare der so seltenen Tarokkarten, die Bartsch'schen Originale und seine Copieen A, welche jetzt als die wahren Originale anerkannt sind, letztere alle in alten Abdrücken; unter ersteren befindet sich auch das Blatt B. 50, an dessen Existenz Duchesne zweifelte, weil es im Pariser wie im Dresdener Cabinet durch ein mit der Feder gezeichnetes Facsimile ersetzt ist. Alsdann das vielleicht von dem Meister der Tarokkarten gestochene, bei Ottley facsimilirte ebenso seltene als interessante Blatt, welches eine Satire auf die politischen Verhältnisse der Hauptstaaten Europa's im 15. Jahrh. darstellt, das Original des von Bartsch XIII S. 110 n. 8 beschriebenen Blattes, welches eine spätere und schlechte Copie mit Veränderungen ist. Das Original. ein sorgfältig gezeichnetes und fein gestochenes Blatt, welches Herr Weber im J. 1854 in der Londoner Auction der Bammeville'schen Sammlung für 15 Guineen erwarb, gedenken wir wegen seines merkwürdigen Inhaltes noch besonders in diesen Blättern zu besprechen. Dann folgt das schon in dem Catalog Ackermann unter den wenigen Exemplaren als im Besitz des Herrn Weber befindlich genannte Blatt der florentiner Schule: die Darstellung und Verehrung des Kindes Jesu im Tempel, welches Passavant dem Lorenzo Costa von Ferrara zuschreiben möchte, von welchem das Berliner Museum ein ähnliches Gemälde besitzt. Ferner finden sich von Julius Campagnola das herrliche Blatt: Ganymed vom Adler emporgetragen B. 5, von Dom. Campagnola die Schlacht im Walde B. 10, von Nic. Modena ein Ornament B. 56 im ersten Zustande, von Ben. Montagna die Satyrfamilie B. 17, von Jer. Mocetto das merkwürdige allegorische Blatt: die schlafende Nymphe B. XIII S. 114 n. 11, im ersten Zustande, von Robetta Adam und Eva mit Kain und Abel B. 4, von Pollajuolo das grosse und seltene Blatt: die kämpfenden Männer B. 2 in guterhaltenem Zustande, vom Meister mit dem Schlangenstabe das Opfer Priaps B. 19, von Mantegna 3 Bll., darunter B. 14 mit der Säule, aus Graf Fries' Sammlung, von Ant. di Brescia B. 9, von Joan Andrea der Tanz der vier Frauen B. 18 und die schönen Ornamente B. 21—29.

Der Vortrefflichkeit der Blätter aus der altdeutschen Schule reihen sich hier die Stiche Marc Anton's und seiner Schule an, deren 32 vorhanden sind, alle vortrefflich, mehrere von sel-

tener Schönheit: Joseph und Potiphar's Weib B. 9, das Exemplar Robert Dumesnil's, der Kindermord B. 20 zweimal, Pauli Predigt in Athen, B. 44, das Martyrium der h. Felicitas B. 117, Abdruck von höchster Schönheit, Lucrezia B. 192, Cleopatra B. 198, zwei Faune ein Kind tragend B. 230, aus Peter Lely's Sammlung, der Parnass B. 247, der Satyr und das Kind B. 281, zweimal, die Schlange, die mit dem Manne spricht B. 396, die Löwenschlacht B. 422, der Bauer und die Frau mit Eiern B. 453, der Guitarrespieler B. 496, und mehrere der so seltenen als schönen kleinen Blätter nach Francia und Raphael, meist aus der Sammlung des Cardinal Fesch stammend, unter welchen sich namentlich B. 355 Amadeus durch Schönheit des Abdrucks auszeichnet.

Unter den übrigen Nummern der italienischen Schule zeichnen sich aus: Bacchus mit Gefolge von Francia B. 7, Beccafumi der entweihte Parnass erster und zweiter Zustand, G. Ghisi die Verläumdung nach Penni B. 64, prachtvoller Abdruck, Ribera der Dichter in Betrachtung B. 10.

Die französische Schule enthält ausser einigen durch Seltenheit hervorstechenden Nummern, als: 5 Blättern von dem Meister mit dem Einhorne, worunter das schönste derselben B. 44, welches die englischen Kunstkenner auf Leonardo da Vinci zurückführen wollen, und dem äusserst seltenen Holzschnitte der Maria von Medicis — 18 Blätter von Claude Lorrain, unter welchen sich vor Allem RD. 21 der Hirt und die Hirtin auszeichnet, welches in dem höchst seltenen ersten Zustande, mit der hohen Baumgruppe, und in dem ebenfalls seltenen zweiten Zustande vorhanden ist.

Am zahlreichsten ist die Niederländische Schule, welche in einer Reihe von mehr als 1000 Blättern des Schönen und Seltenen eine ganz ungewöhnliche Menge darbietet. Sieht man sich nach den älteren Stichen um, so ist es namentlich Lucas von Leyden, welcher sich in ungewöhnlicher Schönheit präsentirt. Er ist durch 28 Blätter vertreten, z. B. Adam und Eva B. 10 vor dem Monogramm, wie Bartsch ein Exemplar bei Graf Fries sah, Delila, wie sie dem Samson die Locken abschneidet B. 25, dreimal, ein guter alter, ein sehr schöner und ein ganz brillanter Abdruck, die Ruhe in Egypten B. 38, die Auferweckung des Lazarus B. 42, die Passion B. 43—56 complet in schönen und gleichmässigen Abdrücken, Magdalena in der Wüste B. 123, Venus und Amor B. 138, der Fahnenträger B. 140, dreimal, der Spaziergang B. 144, die Dame im Walde B. 146, herrlicher Abdruck, das Weib mit dem Hunde B. 154 zweimal u. s. w. Von den Holzschnitten ist Herodias B. 12 in vortrefflichem Abdrucke vorhanden.

Es folgen Blätter von Dirk von Staar, P. V. L., A. Claas,

Goltzius, von letzterem eine vortreffliche Sammlung Porträts, von D. de Bray der seltene Holzschnitt: das Porträt seines Vaters, u. s. w.

Aus der Antwerpner Stecherschule hat die Sammlung die allergrössten Seltenheiten aufzuweisen, z. B. von Pontius le roi boit nach Jordaens, vor aller Schrift, von demselben das Porträt von Rubens, ein herrlicher Abdruck der Büste allein im Oval, vor aller Bordüre, wahrscheinlich ein unicum und das Exemplar, welches Basan in Mariette's Sammlung sah und beschreibt. Auch die von Basan in seinem Rubenscataloge S. 148 aus der Sammlung Mariette's beschriebenen, von Rubens selbst retouchirten Probedrücke zweier Porträts (marquis de Castel Rodrigo, Basan 62 und 63) befinden sich hier, so wie ein drittes, das weibliche Porträt: Basan 64, in gleichem Zustande. Von C. Galle die grosse Judith, unvollendeter Probedruck. Von Marinus die Anbetung der Hirten nach Jordaens, vor aller Schrift, von Withouc Jesus zu Emaus, vor aller Schrift, von Vorsterman das Porträt von Longueval, vor aller Schrift, u. s. w.

Von Cornelius Visscher sind die Schlittschubläufer nach Ostade im Abdrucke vor aller Schrift vorhanden.

Unter den zahlreichen niederländischen Radirungen treten besonders zwei Meister hervor, welche in seltenster Weise vertreten sind. Von den eigenhändigen Radirungen des van Dyck, welchem Meister Herr Weber, wie bekannt, eine besondere Aufmerksamkeit widmete, erscheinen hier die, so viel uns bekannt, in Deutschland in öffentlichen Auctionen noch gar nicht vorgeführten ersten Zustände vor aller Schrift, deren sich 13 Exemplare vorfinden. Ausserdem eine reiche Sammlung der von Bolswert, Pontius, Vorsterman u. s. w. nach van Dyck gestochenen Porträts, 71 an der Zahl, der grössere Theil im ersten Zustande mit Martin van den Enden's Adresse und vor dem Namen des Stechers, zwei davon (Graf Pappenheim und Christian von Halberstadt) vor aller Schrift.[1])

Noch merkwürdiger ist das complete Werk des A. van Ostade, welches hier in mehr als 200 Nummern vereinigt ist. Der Raum ist hier zu beschränkt, um den Reichthum an Zuständen zu detailliren, welche der Catalog alle auf das Genaueste be-

1) Nach dem Tode des Herrn Weber haben sich von zwei verschiedenen Seiten Stimmen gegen seine Feststellung der Zustände der van Dyck'schen Porträts hören lassen: Guichardot in dem vortrefflichen Cataloge der Sammlung van den Zande, und der letzte Münchener Catalog. Wir werden diesen Punkt in diesen Blättern besonders besprechen und die von Herrn Weber nach den sorgfältigsten und ausgedehntesten Untersuchungen aufgestellten Behauptungen wahr halten.



schreibt; wir beschränken uns darauf, zu bemerken, dass sich sehr viele Blätter in den frühesten Zuständen, vor aller und mit schwacher Bordüre, darin befinden, und nennen nur: der Maler B. 32, 5 Zustände, darunter zweimal mit der hohen Mütze, in verschiedenem Zustande: vor und mit der Bordüre und vor der Schrift, ein drittes Exemplar vor dem excudit, aus Mariette's Sammlung. Das Tischgebet B. 34, 5 Zustände, zweimal vor der Mütze des Mannes, in verschiedenen Zuständen. Das Schweinschlachten B. 41, 6 Zustände, darunter der fast einzige mit dem nur theilweise gearbeiteten Himmel, mit einer ganz leichten Bordüre, vor aller Grabstichelarbeit, und ein Exemplar mit der Bordüre, aber mit den breiten Lichtern. Der Charlatan B. 43, 5 Zustände, darunter der ausserordentlich seltene vor der Gruppe der vier Kinder, vor aller Bordüre u. s. w. Der Tanz im Wirthshause B. 49, zwei Exemplare mit der schwachen Bordüre, das eine davon im Jahre 1853 aus der Sammlung Brooke für 17 Guineen angesteigert. Die trinkenden Bauern in der Schenke B. 50, mit der schwachen Bordüre, vor der Schrift im Rande, vor den Contretaillen auf dem rechten Thürflügel des Kellers, auf dem Kissen links, auf dem Himmel und den Flügeln des Engels in dem an der Wand hängenden Gemälde, vor den diagonalen Taillen auf den Mähnen des Pudels rechts u. s. w., von vortrefflichster Erhaltung mit breitem Rande, aus den Sammlungen Revil, Dubois, Brooke, aus letzterer im Jahre 1853 angekauft für 39 Pfund Sterling.

In nicht minder vorzüglicher Weise sind die übrigen ausgezeichneten Meister vertreten. Kaum irgend einer der gesuchten Namen, der fehlte, und überall die schönsten und wohlerhaltensten Drucke, die frühesten Zustände. Der Werth und die Seltenheit des Vorhandenen ist wenigstens angedeutet, wenn ich noch rasch anführe, dass sich von Potter 31 Bll. vorfinden, darunter die seltene Folge der Pferde B. 9—13 zweimal complet in prächtigen Abdrücken und das ausserordentlich seltene Blatt: der Kuhkopf B. 16; von Ruisdael die kleine Brücke B. 1 und das Kornfeld B. 5, beide in den so überaus seltenen, fast einzigen ersten Zuständen, letzteres aus Brooke's, ersteres aus van Leyden, Graf Fries, Verstolk's Sammlung; von Berghem 40 Bll., meist vor der Nummer, der flötende Hirt B. 6 in erstem Zustande, der Mann auf dem Esel B. 5 vor dem Himmel u. s. w.; von Du Jardin 25 Bll., wovon 22 vor der Nummer, und das Porträt des Dichters Voss; von Everdingen 13 Bll., meist vor den Lüften, einige in reinen Aetzdrücken vor der Bordüre; von Waterloo 145 Bl., alles schöne alte Abdrücke, einzelne Folgen, wie B. 113—118 und 125—130, von erster Schönheit, die seltene Folge B. 95—106 zweimal complet, die Meierei am Wasser B. 116 in dem von Bartsch beschriebenen Probedrucke, vor den Blättern am

Baumstamme rechts u. s. w.; von Swanefeld 115 Bll., fast nur erste Zustände, die Landschaften mit den Satyrn B. 49—52 zweimal, vor der Adresse, und das seltenste Blatt des Werkes, die kleine ovale Landschaft B. 25; von de Vadder 8 Bll., wovon 2 vor der Hinzufügung der Figuren und 2 andere mit den erst angedeuteten, noch nicht mit dem Grabstichel übergangenen Figuren. Von Bronchorst 9 Bll., darunter das Crucifix nach Poelemburg zweimal, und die Anbetung der Könige in einem Probedruck; von R. van Hoeke 19 Bll., die meisten in unbeschriebenem ersten Zustande vor der starken Bordüre und aller Retouche, der eskortirte Wagen B. 15 in drei verschiedenen Zuständen, von welchen zwei nicht beschrieben sind[1]; von Stoop 32 Bll., ausser der Folge der Pferde B. 1—12 vor der Nummer die sieden Blätter der Reise der Infantin Catharina von Portugal, wovon bei Verstolk ein Exemplar zu 550 Gulden verkauft wurde und ausserdem nur äusserst wenige Exemplare bekannt sind. Nicht minder finden sich schöne und seltene Radirungen von Rubens, Thomas von Ypern, van der Koogen, Bleker, Miele, Verschuring, Martss de Jonge, Maas, Mieris, Hoet, Sweerts und Karl Moor, von Teniers, van Haeften, Düsart, Bega, Wyck, Ossenbeek u. s. w., Landschaften von Both, Naiwincxs, Hakkaert, Breenberg, Saftleven, van Uden, de Vlieger, von Molyn, Roghman, Stalbent, van den Stock, van Aken, Mattue, Smees u. s. w., Marinen von Bakhuizen, Peeters und Silo, Thiere von J. van der Does, A. van der Velde, van den Hecke, le Dücq, Hillegart und Jonkheer, Fyt, de Laer, Boel u. s. w., alles Genannte zum Theil in schönsten und seltensten ersten Abdrücken. Auch von neuern Meistern finden sich einzelne seltene Blätter, wie von Heinrich und Johann Kobell, und das complete Werk von Janson und Söhnen, 170 Bll. in allen Variationen; das schöne Werk von Ploos van Amstel in einem einzigen, vom Meister selbst für seine Frau ausgewählten und derselben eigenhändig auf jedem Blatte dedicirten Exemplare.

Ausser vielen noch nirgend erwähnten Zuständen bekannter Blätter finden sich von manchen Meistern auch noch unbeschriebene Blätter, so dass auch für die Vervollständigung der Kenntnisse über die niederländischen Radirungen die Sammlung ein reiches Material in sich schliesst.

Wenn man bedenkt, dass der zu früh verstorbene Besitzer, auf solchen Vorrath fussend, nach und nach eine Reihe von Mei-

1) Bei diesem Blatte ist die Platte zweimal verkleinert worden: a. der grosse Baum rechts berührt die obere Bordüre nicht — Entfernung 9 millim. — b. er berührt sie, c. es ist etwas von ihm abgenommen.

stern in gleicher Weise behandelt haben würde, wie er mit van Dyck begonnen, welchem zunächst Hollar gefolgt sein würde, dann vielleicht Rembrandt und seine Schule, dann Ostade u. s. w., so kann man ermessen, wie viele interessante Mittheilungen uns durch den jähen Tod abgeschnitten worden sind. Doch fehlt es nicht ganz an Vorarbeiten und Notizen, zu deren Veröffentlichung sich hoffentlich einmal die Gelegenheit finden wird. Einstweilen wird die Sammlung selbst Zeugniss geben von den seltenen Kenntnissen und der vortrefflichen Richtung des Verstorbenen. Da unter dem Vorhandenen nichts mittelmässig ist, sondern alles gut, das Meiste vortrefflich, sehr Vieles von erster Schönheit, so ist mit Sicherheit zu erwarten, dass der Name der „Sammlung Weber" in Zukunft nicht minder zur Empfehlung gereichen wird, als der irgend einer der bisher berühmtesten Sammlungen. Wir erinnern uns kaum eines Beispieles, wo auf so kleinem Raume so viel des Vortrefflichen vereinigt gewesen wäre.

Am Schlusse der, wie gesagt, im September stattfindenden ersten Versteigerung des Weber'schen Nachlasses werden auch die von dem Verstorbenen hinterlassenen neuen Grabstichelblätter verkauft werden; es sind deren nicht gerade viele, aber alles feine Remarqueabdrücke, wie von Steinla's madonna di S. Sisto eine der allerersten épreuves d'artiste vor aller Schrift, mit der feinradirten Muse und dem Profil des Stechers im Rande, auf chinesischem Papier; von Forster's Porträt Raphael's der sechste Probedruck der vollendeten Platte, von desselben Raphael im Alter von 15 Jahren ein Abdruck vor aller Schrift n. 46, von desselben vierge à la legende nach Raphael eine früheste épreuve d'artiste vor aller Schrift, bloss mit dem in der Mitte radirten Namen des Stechers, von Desnoyer's h. Catharina nach Raphael ein Abdruck mit offener Schrift auf chinesischem Papier, von Ulmer's Stich nach van der Helst: die Vertheilung der Schützenpreise in Amsterdam, so wie von einigen andern Blättern desselben Stechers aus dem musée Napoléon Abdrücke vor aller Schrift u. s. w.

Bonn. **Heimsoeth.**

Versuch einer Darstellung der Ursachen der Verminderung der Kunstsammlungen und der Abnahme des Sammel-Geistes in Deutschland.

Von **J. F. Linck** in Berlin.

Keinem deutschen Kunstfreunde ist es wohl entgangen, wie seit dem Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts die Zahl der Privat-Sammlungen von Kunstgegenständen, an denen Deutschland früher so reich war, sich auf eine die Kunst selbst gefährdende Weise vermindert hat; wogegen in anderen Staaten dergleichen Sammlungen sich vermehrten und ein Gegenstand der eifrigsten Bemühungen wurden.

Es dürfte daher wohl kein müssiges Unternehmen sein, den Ursachen dieser betrübenden Erscheinung nachzuforschen, und wenn wir gleich gestehen, dass dergleichen Betrachtungen post festum kommen, d. h. nachdem das Ausland sich mit Deutschlands Kunstschätzen bereichert hat; so scheint doch in einer solchen Untersuchung eine Lehre und Anregung für die Gegenwart zu liegen, die vielleicht berücksichtigungswerth und deshalb nicht nutzlos sein möchte.

Ehe wir jedoch zu einem solchen Unternehmen schreiten, erscheint es nothwendig, durch eine flüchtige Erwähnung der Umstände, welche früher so viele und reiche Sammlungen von Kunstwerken in Deutschland hervorriefen, den Standpunkt zu gewinnen, von dem wir unsere Verluste übersehen und die Ursachen ergründen können, denen wir dieselben leider zuschreiben müssen.

So wie in der Zeit des finstern Mittelalters die Klöster die Zufluchtsstätten der Wissenschaften gewesen, waren sie es auch, die beim Erwachen der Künste in Deutschland diese zuerst in Schutz nahmen und, indem sie ihre Werke zu Hülfsmitteln der Religionsverehrung machten, ihnen in den Augen der Laien einen höheren Werth gaben. Nächst der Ausschmückung ihrer Kirchen mit kunstvollen Gold- und Silbergeräthen, Statuen und Gemälden wurden bald auch die Bibliotheken der Klöster die Aufbewahrungsorte kleinerer Kunstgegenstände: wie der mit Miniaturen verzierten Missale und später der Holz- und Kupferstiche, die zum Theil ihre Entstehung kunstliebenden Klosterbrüdern verdankten; deren Kunstbetrieb bald eine grössere Ausdehnung und Wirksamkeit nach aussen dadurch erhielt, dass mit Miniaturgemälden versehene Gebetbücher als Geschenke an fürstliche Personen oder im Wege des Verkaufs oder Tausches an reiche Private übergingen, Holzschnitte und Kupferstiche aber an hohen Fest- und Ablasstagen an die die Kirchen besuchende Menge ausgetheilt wurden, deren Empfänger sie als heilige Dinge verehrten und aufbewahrten.

Gleich den Klöstern, fingen bald darauf auch die selbststän-

digen Städte an, ihre Kirchen mit Kunstwerken auszuschmücken, welche die Innungen durch Geschenke zu vermehren sich angelegen sein liessen und durch die Prachtliebe, mit der die Patrizier-Familien die von ihnen errichteten Altäre und Capellen zu verzieren sich bemühten, stets neuen Zuwachs erhielten. Auch die Rathhäuser der Städte begann man mit Kunstgegenständen zu schmücken und die Bibliotheken des Raths, der Kirchen und Schulen nahmen Kunstwerke auf, die ihnen durch Vermächtnisse oder Geschenke zuflossen.

Aus dieser Vereinigung von Kunstwerken in den Rathhäusern und Bibliotheken der Städte ging nun wohl zuerst die Lust zur Anlegung von Privat-Sammlungen hervor; denn, indem sie zunächst den Geschmack an Kunstwerken bei den jenen Anstalten nahe stehenden Patriziern, Gelehrten und Schulmännern, durch letztere auch den der Schüler, rege machte, erzeugte sie auch bald den Wunsch in ihnen, dergleichen Dinge als Eigenthum zu besitzen, um sich an ihrem Anblick zu jeder Zeit erfreuen, oder selbige zu ihren Studien unbeschränkt benutzen zu können. Die Kostspieligkeit von Original-Kunstwerken, und selbst der bestellten Copieen, setzte jedoch jenem Wunsche sehr enge Grenzen, und nur reichen Patriziern war es gestattet, bei der Ausführung desselben über das Einzelne hinauszugehen.

Zur weiteren Verbreitung des nunmehr erwachten Geschmacks an Kunstwerken trugen jetzt die Innungen der Maler, Bildschnitzer und Bildgiesser, Gold- und Silberarbeiter, sowie der Steinmetzen wesentlich bei, deren Werke, theils für Kirchen, theils für öffentliche Gebäude oder Plätze bestimmt, Jedermann zugänglich waren und bald Gegenstände der Bewunderung der Menge und des Bürgerstolzes wurden.

So standen die Sachen, als im fünfzehnten Jahrhundert die Erfindung der Buchdruckerkunst die Verbreitung von Holzschnitten zu nicht blos religiösen Zwecken zur Folge hatte und demnächst durch die Kupferstecherkunst Mittel hervorgingen, das Gefallen an Kunstwerken nicht auf den kostspieligen Besitz derselben oder deren unmittelbare Anschauung zu beschränken, sondern durch vervielfältigte Abbildungen selbige zum Gemeingut zu machen.

Eine so wichtige Veränderung konnte aber nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die bildenden Künste überhaupt, sowie auf die Ausbildung des Kunstgeschmacks im Allgemeinen bleiben; namentlich aber musste sie die Kunstfreunde reizen, sich durch Benutzung jener Erfindungen in den geistigen Besitz dessen zu setzen, was sie aus oben angeführten Ursachen nicht in der Wirklichkeit besitzen oder kennen lernen konnten, daher sie sich angelegen sein liessen, durch die Produkte dieser neuen Künste ihre Sammlungen zu vermehren. Auch die ausübenden Künstler schenkten ihnen ihre ganze Aufmerksamkeit, da sie darin ein Mittel fanden,

ihren Geist zu nähren, ihre Phantasie zu beleben und sich mit den Arbeiten auswärtiger Künstler, ihren Vorzügen und Mängeln, bekannt zu machen. Sie strebten daher ebenfalls danach, in den Besitz von Kupferstichen und Holzschnitten zu gelangen, die sie oft mit Aufopferung sammelten, oder als Geschenke von den befreundeten Verfertigern erhielten. Diese kleinen Sammlungen der Künstler gingen nach ihrem Tode gewöhnlich an die Bibliotheken ihrer Aufenthaltsorte oder an ihre Schüler als Vermächtnisse über, oder wurden käuflich von reicheren Sammlern erworben, ohne zerstreut und vom Orte entfernt zu werden.

Sowie hierdurch die Kunstsammlungen der Bibliotheken einen Zufluss erhielten, vergrösserten sich auch diejenigen der Privaten auf dem angegebenen Wege sowohl als durch den fortgesetzten Ankauf neuer Erscheinungen im Kunstgebiete, und als im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts durch Marc Anton's Stiche die Werke Raphael's und anderer grossen italienischen Meister in Deutschland bekannt wurden, als Albrecht Dürer's Arbeiten die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregten und Lucas von Leyden sein Nebenbuhler werden zu wollen schien, unterliess man nicht, die vorhandenen Sammlungen mit den Werken dieser Meister, sowie später mit denjenigen der deutschen Kleinmeister zu bereichern.

Diese Periode des regen Kunstsinns und Sammelgeistes, gegründet auf die Selbstständigkeit und den Reichthum der Städte, sowie auf den Flor des Handels und der Gewerbe in Deutschland, wurde selbst durch die Reformation nicht unterbrochen, obgleich sie die bisherige feste Verbindung zwischen Kunst und Religion lockerte, dem schaffenden Geiste des Künstlers den andächtigen Schwung der Einbildungskraft raubte, die Kunstwerke von der Religion weniger abhängig machte und dem Kunsttreiben andere Felder eröffnete. Die kurze Verirrung der Bilderstürmer hatte aber weder auf die Kunst noch auf den Sammelgeist in Deutschland Einfluss, vielmehr nahm der Letztere im Laufe des Jahrhunderts dergestalt zu, dass man ihn als eine charakteristische Eigenschaft der deutschen Nation bezeichnete.

Die im Laufe der Zeit angewachsenen Kunstsammlungen öffentlicher Bibliotheken und der Privatbesitzer wurden durch den Ruf, den sie erhielten, bald der Stolz der Städte und Gegenstände der Auszeichnung reicher Patrizier und ihrer Familien, in denen dieselben erblich verblieben und mit Sorgfalt gepflegt und vermehrt wurden. Selbst der dreissigjährige Krieg führte in dieser Beziehung nur eine einstweilige Unterbrechung herbei, die jedoch keinesweges in eine Erstickung des Sammelgeistes ausartete. Denn, wenn gleich Klöster und Kirchen ihrer Kunstschätze beraubt, oder diese in blinder Wuth zerstört wurden, auch die Städte sich oftmals gezwungen sahen, ihre Kunstschätze und Gold- und Silber-

gefässe den Siegern als Bezahlung auferlegter Brandschatzungen zu überlassen, oder dieselben einzuschmelzen und zur Prägung von Geld zu verwenden: so bemühten sich doch andererseits patriotische Bürger, durch Ankauf in den Besitz geraubter Kunstgegenstände zu gelangen, um solche der Zerstörung oder Fortführung zu entreissen und selbige auf diese Art — wenn auch im Privatbesitz — ihrer Stadt zu erhalten.

Nachtheiliger wirkte dagegen nach dem 30jährigen Kriege der allmählige Verfall der Reichsstädte, die, zum Theil ihrer Selbstständigkeit beraubt, der Mittel entbehrten, die während des Krieges erlittenen Verluste an Kunstschätzen zu ersetzen, auch oft nicht im Stande waren, die von ihren neuen Schutzherren gemachten Ansprüche auf das ihnen noch Verbliebene abzulehnen oder zurückzuweisen. Der Grundsatz: „wo der Fortschritt aufhört, beginnt der Rückschritt,“ bestätigte sich auch in diesem Falle. Der erlittene Verlust brachte eine Gleichgültigkeit gegen das noch Vorhandene hervor und die Erinnerung an das früher Besessene unterdrückte die Lust zum Genusse des Uebriggebliebenen, dessen Vermehrung die obigen Umstände hinderten.

Als daher in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts die bildenden Künste in Frankreich unter Ludwig XIV. zu einem hohen Flor gelangten, in Deutschland aber die Künste allmählig in einen handwerksmässigen Betrieb, ohne Geist und Aufschwung versanken oder sich zur Nachahmung fremder Kunsterzeugnisse herabliessen, fand hier der Geist, der die französische Kunst belebte, willigen Eingang und der Kunstgeschmack der Deutschen erhielt, durch die Neuheit, Eleganz und Frivolität der eingeführten Kunstgegenstände, eine der früheren entgegengesetzte Richtung, die ihre Einwirkung auf den Geist der Künstler und Kunstfreunde nicht verfehlte und denselben in einen Zustand ungewisser Halbheit versetzte, der mit Geistlosigkeit endete. Mit wenigen Ausnahmen geben die in Deutschland gegen Ende dieses Jahrhunderts gefertigten Kunstwerke hiervon hinreichenden Beweis.

Der Einfluss, welchen der betrügerische Schein der in Menge aus Frankreich eingeführten Kunstsachen und Künsteleien sowie der Reiz der Neuheit auf den deutschen Kunstgeschmack ausübte, wurde noch durch die von dort gleichzeitig gekommene Sitte verstärkt, jene Gegenstände nur als Verzierungen zu betrachten. Sie wurden dadurch zu Gegenständen des Luxus und der Mode, deren Werth nach ihrer glänzenden Aussenseite gemessen wurde und die in Beziehung auf den Geschmack dem schnellen Wechsel jener Letzteren unterworfen waren.

Einmal auf den Punkt angekommen, wo der Kunstgeschmack von der Mode abhängig und die Kunstwerke nur Objecte der Eitelkeit und der Prachtliebe geworden, konnte diese Gestaltung der Dinge nicht ohne bedeutenden Einfluss auf den Sammelgeist, nicht

ohne die nachtheiligsten Folgen für die Kunstsammlungen bleiben. Die überfluthende Menge im Auslande gefertigter Kunstgegenstände, der wechselnde Geschmack, wodurch das Aeltere stets von dem Neueren, das Bessere oft von dem Schlechteren verdrängt wurde, sowie die übermüthige Missachtung, mit der das Ausland — und leider auch ein Theil deutscher Künstler und Kunstfreunde — auf die Vergangenheit deutscher Kunst zurücksah, machten die Neigungen und den Sinn der Sammler schwankend und indem sie solche von neuen Erwerbungen abhielten, machten sie dieselben gleichzeitig für das früher Erworbene gleichgültig. Den von ihren Vorfahren ererbten und zeither gepflegten und vermehrten Sammlungen wurde daher bald von ihnen wenige Aufmerksamkeit geschenkt und denselben nur aus Pietät abgelegene Plätze in den Wohnungen überlassen, wo sie, mit naturhistorischen und ethnographischen Gegenständen vermengt, unter dem Namen von Antiquitäten oder Curiositäten der Zukunft entgegenharrten. Diese Pietät, welche die Sammlungen der Vorfahren als unveräusserliches Familieneigenthum oft Jahrhunderte hindurch erhielt, sollte jedoch bald ihr Ende finden, wie wir später sehen werden.

Ein gleiches Schicksal traf die in den öffentlichen Bibliotheken der Städte vorhandenen Kunstsammlungen, die in die entferntesten und unzugänglichsten Räume gedrängt, dem Verderben oder der Vergessenheit übergeben wurden, so dass sehr oft die späteren Vorsteher solcher Anstalten keine Kenntniss von ihrer Existenz hatten, sie auch öfters den Plünderungen unredlicher Unterbeamten Preis gegeben waren.

Der dem deutschen Kunstsinne verwandte, dem Französischen aber gerade entgegengesetzte Geist der seit der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in den Niederlanden gefertigten Kunstwerke konnte aber dem Einflusse französischer Mode in den Künsten in Deutschland keine Grenzen setzen, und wenn gleich die Werke von Rubens, van Dyck, Rembrandt und Anderen, sowie die Arbeiten von Bolswert, Vorsterman und Pontius den deutschen Kunstfreunden nicht unbekannt blieben, so waren sie doch nicht im Stande, die nachtheiligen Wirkungen jenes Einflusses aufzuheben, sondern gaben den deutschen Künstlern nur Veranlassung zu geistlosen Nachahmungen und schlechten Copieen, die nicht geeignet waren, dem gesunkenen Geschmacke eine bessere Richtung zu geben.

Eine überraschende Erscheinung ist es, dass zu derselben Zeit, als Frankreichs Einfluss den Sammelgeist in Deutschland untergrub und beinahe gänzlich vernichtete, derselbe in den Nachbarländern, Frankreich und Holland, erwachte, wo bedeutende Kunstsammlungen entstanden, in welche die Besitzer nicht allein gleichzeitige Werke ihrer nationalen Künstler, sondern auch diejenigen anderer Länder und der Vorzeit aufnahmen, sowie durch

Colbert's Fürsorge im Jahre 1667 der Grund zu einer öffentlichen allgemeinen Kupferstich-Sammlung in Paris, auf Kosten des Staats, gelegt wurde.

Für Deutschland begann das achtzehnte Jahrhundert unter den Folgen eines irre geleiteten Kunstgeschmacks und mit dem Stillstande des Sammelgeistes, den die eigene Kunst nicht nähren, der Zeitgeist nicht wecken, selbst die Kunstliebe König August III. von Sachsen nicht beleben konnte und den der darauf folgende siebenjährige Krieg gänzlich zu vernichten drohete.

Jedoch nich immer führen dergleichen Umwälzungen die gefürchteten Folgen herbei, und so geschah es auch, dass während dieses Krieges deutschen Künstlern, deren Werke im Auslande Anerkennung fanden, der Ruhm wurde, den deutschen Kunstsinn zu beleben und den Sammelgeist wieder anzuregen, obgleich dieser zu seinem früheren Umfange sich auszudehnen nicht im Stande war. Der Maler und Radirer Dietrich, sowie die Kupferstecher Schmidt und Wille, von denen der Erstere sich die Werke der Niederländer, die Letzteren sich die Arbeiten der besten französischen Meister ihres Faches zu Vorbildern nahmen, erhoben das Ansehen der neueren Kunst in den Augen der Sammler und veranlassten sie, ihr Augenmerk auch wieder auf jene Vorbilder zu werfen, die sie unter der Menge modischen Krams zu beachten bisher unterlassen hatten.

Da der grösste Theil der neu angeregten Kunstliebhaber sich jedoch besonders von der vollendeten Technik der Kunstwerke angezogen fühlte, mithin oftmals mehr auf eine glänzende Darstellung als auf inneren Werth sah und der Mode noch immer eine berathende Stimme bei seinen Erwerbungen gestattete, so mussten auch die zu dieser Zeit entstandenen Kunstsammlungen sich wesentlich von denjenigen früherer Zeit unterscheiden, die, unbeachtet und an unbekannten Orten vergessen, vielseitigem Verderben Preis gegeben blieben.

Indessen, wenn auch immerhin diese Richtung des Kunstgeschmacks eine einseitige und mangelhafte genannt werden muss, so war doch der betretene Weg ein geebneter, der bald in andere Bahnen führen konnte, und wirklich begann in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland der Sinn für ältere Kunst und Kunstgeschichte wiederum zu erwachen. Mehrere der zu jener Zeit entstandenen Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen von Privaten gaben hiervon den Beweis; auch unterliessen viele deutsche Fürsten nicht, ihre Sammlungen durch Werke der älteren Kunst zu vermehren und dadurch den Kunstliebhabern ein wirksames Beispiel zu geben.

Diesen beginnenden Fortschritten traten jedoch sehr bald, und noch vor dem Ende des Jahrhunderts, weltgeschichtliche Ereignisse, sowie neue Kunst-Manieren, beide gleich nachtheilig, ent-

gegen; indem, während die einen den Geist von der Kunst abzogen. die andern den Kunstgeschmack zu neuen Irrwegen leiteten, beide vereint aber den kaum wiedererwachten Sammelgeist niederdrückten und die Kunstfreunde wiederum zu einer gleichgültigen Passivität führten.

Dass der Ausbruch der französischen Revolution, die Deutschland gleichfalls mit Umwälzungen bedrohte, nicht geeignet war, den Künsten Vorschub zu thun, vielmehr den Sammelgeist in die engsten Grenzen weisen musste, ist wohl einleuchtend; daher kann es auch wenig befremden, dass, als in Folge der Auswanderungen vieler reichen Familien aus Frankreich, eine Menge Kunstschätze, die man der Zerstörungswuth des Volkes zu entziehen strebte, über die südlichen und westlichen Grenzen auf deutschen Boden gelangte, die Bedrängnisse der Gegenwart und die Furcht vor der Zukunft die Kunstfreunde abhielten, die ihnen dadurch gebotene Gelegenheit zur Bereicherung ihrer Sammlungen zu benutzen und dass daher der grösste Theil jener Kunstwerke seinen Weg nach den Niederlanden und England nahm, wo dieselben einen willigen Markt fanden. Die nunmehr folgenden Einfälle der Franzosen und die kriegerischen Ereignisse in Deutschland vermehrten aber nicht nur diese Passivität, sondern zwangen oft auch weniger bemittelte Liebhaber, um unabweislichen Bedürfnissen der Gegenwart Genüge leisten zu können, sich ihrer Sammlungen oder einzelner vorzüglicher Kunstwerke zu entäussern, die durch Vermittelung des Kunsthandels mehrentheils in's Ausland gingen, da es in Deutschland an Käufern fehlte.

Eben so nachtheilig, wie diese Umstände auf den Sammelgeist der Kunstliebhaber wirkten, von so schädlichen Folgen auf den allgemeinen Kunstsinn wurde gegen Ende des achtzehnten und im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts der schon früher in Frankreich erfundene, jetzt aber vorzüglich von englischen Kunsthändlern ausgebeutete Farbendruck der Kupferstiche, zu dem man abgenutzte und retouchirte Platten der Schwarzkunst anwandte. Französische Künstler aber suchten diese Nachahmung der Gemälde und Aquarelle durch die neu erfundene Punktir- oder Roulett-Manier zu erreichen und überschwemmten Deutschland mit faden und geschmacklosen Produkten dieser Art, die von herumziehenden Italienern in Städten und Dörfern colportirt und oftmals dagegen ältere, werthvolle Kupferstiche eingetauscht wurden. Dieses Unwesen dauerte bis gegen Ende des zweiten Decenniums unseres Jahrhunderts fort, und verfehlte um so weniger auf den Kunstsinn gewöhnlicher Liebhaber Eindruck zu machen, als der correcte aber weichliche Styl Raphael Morghen's selbst bei gebildeten Kunstfreunden und Sammlern Eingang und Bewunderung fand; andererseits aber die missverstandene Uebertragung der Antiken in die Malerei durch David und seine Schule Jene irre führte.

Die politischen und kriegerischen Ereignisse bis zum Jahre 1815, deren Schauplatz Deutschland war; die Lasten stets wiederkehrender Durchmärsche und Garnisonirungen, welche den Wohlstand der Begüterten und Handel und Verkehr zerstörten, sowie die Entführung der vorzüglichsten Kunstwerke jeder Art aus öffentlichen und Privat-Sammlungen durch die französischen Armeen, vollendeten endlich die gänzliche Unterdrückung deutschen Kunstsinns, indem sie das Leben auf den materiellen Genuss beschränkten und das pecuniäre Interesse zum Zweck des Strebens machten.

Diese unglückliche Periode der Erniedrigung Deutschlands endete mit den Siegen der Verbündeten über die französische Armee in den Jahren 1813 bis 1815. — Die niedergedrückten Springfedern des Kunstsinns konnten jedoch dadurch nicht augenblicklich wieder gehoben werden, da mehrere der vorerwähnten Ursachen nach fortwährend auf dieselben lasteten. Zwar erregte die Zurückgabe der früher von den Franzosen aus Deutschland entführten Kunstsachen an ihre Eigenthümer allgemeinen Enthusiasmus, und man beeilte sich, solche freudenvoll zu begrüssen, allein dies auflodernde Feuer, das mehr von Patriotismus als von der Kunstliebe erzeugt worden, konnte sich nicht zu anhaltender Gluth gestalten und das Interesse des Kunstsinnes musste bald dem des Speculationsgeistes weichen.

Als daher nach einigen Jahren der zeither kriegerische Sinn der Franzosen immermehr den Künsten des Friedens und namentlich den bildenden Künsten sich zuneigte, und sie sich erinnerten, welche Menge von Kunstschätzen sie — ungeachtet vieler Zerstörungen und Plünderungen — noch in Deutschland zurückgelassen, richteten sie ihr Augenmerk auf diese Fundgrube und beeilten sich, dieselbe zur Bereicherung ihrer Sammlungen auszubeuten. Diesfällige Nachfragen und Anerbietungen reisender französischer Kunsthändler und Liebhaber, deren Beispiel die Engländer bald folgten, waren daher an der Tagesordnung und fanden leider in Deutschland williges Gehör.

Der Geist des Geldinteresses, der den Ankauf von Kunstwerken als eine Verschwendung betrachtete, und dem die von Vorfahren ererbten Sammlungen nur als keine Zinsen bringende Capitalien erschienen, trieb die Besitzer solcher Sammlungen an, die Gelegenheit zu benutzen, um dieselben an den Mann zu bringen, und so ging Vieles, was sonst der Grund des gerechten Stolzes früherer Besitzer und der Ehrgeiz ihrer Familien gewesen, was Pietät durch Jahrhunderte erhalten, gegen geringe Geldbeträge in fremden Besitz über und dem Vaterlande verloren. Die Erben von Kunstsammlungen der in letzter Zeit Verstorbenen, sowie die Vormünder von Minorennen aber beeilten sich, jene schleunigst unter den Hammer des Auctionators zu bringen, um sie so bald

als möglich in zinsbare Capitalien zu verwandeln, ohne jener Pietät Rechnung zu tragen.

Die vermehrten Nachfragen und fortgesetzten Forschungen der Ausländer nach Kunstgegenständen erregten auch bald die Aufmerksamkeit deutscher Kunsthändler, die nun ihrerseits anfingen, gleichfalls das noch Vorhandene aufzusuchen, das Vorzüglichere an Fremde zu verkaufen und das Uebrige durch Auctionen wieder ins Publikum zu bringen. Die zunehmende Verbreitung des Peintre-graveur von Bartsch, die in den Versteigerungen von Rigal, Durand u. A. in Paris gezahlten, damals für sehr hoch gehaltenen Preise und der Umstand, dass nach längerem Frieden jetzt mehrere deutsche Fürsten an die Vermehrung ihrer Sammlungen zu denken begannen, begünstigten jenes kunsthändlerische Manövre, das aber leider den Erfolg hatte, Deutschland immer mehr seiner vorzüglichsten Kunstschätze, besonders im Fache älterer Kupferstiche, zu berauben.

Die concurrirenden Bestrebungen ausländischer und deutscher Kunsthändler, sowie reisender fremder Liebhaber, die keinen Winkel unseres Vaterlandes undurchforscht liessen und die im dritten Decennium unseres Jahrhunderts in eine wahre Suchjagd ausarteten, konnten jedoch nicht gänzlich ohne Einfluss auf den deutschen Kunstsinn bleiben und mussten den Sammelgeist der Liebhaber endlich wieder anzuregen beginnen. Die hohen und immer steigenden Preise der vorzüglicheren Kunstgegenstände, welche vom Auslande gezahlt wurden, standen jedoch der Ausbildung desselben um so mehr entgegen, als diese Preise mit dem früheren Werthe solcher Kunstwerke in Deutschland, den die Liebhaber als Norm anzunehmen gewohnt waren, sowie oft mit den Geldmitteln derselben in Missverhältnissen standen, daher jene solchen Erwerbungen entsagen, oder sich mit den geringeren und vom Auslande nicht beachteten Gegenständen begnügen mussten. Wenn daher auch in jenem Zeitpunkte hin und wieder neue Kupferstichsammlungen entstanden, so mussten diese doch grösstentheils der vorzüglichsten Zierden älterer Chalcographie entbehren und ebenso wie sie durch diesen Umstand ihren Besitzern bald gleichgültig wurden, waren sie auch nicht geeignet, den Sammelgeist neuer Liebhaber für die ältere Kunst anzufachen, der in den häufig erscheinenden Prachtblättern neuer französischer und englischer Kupferstecher leichter Nahrung und Befriedigung fand.

Die Belehrungen, welche die Kupferstichsammler durch Bartsch's „Kupferstichkunde“ und den „Peintre-graveur“ sowie durch die Werke anderer Chalcographen erhalten hatten, trugen jetzt dazu bei, die späteren, wenn auch vollkommen guten, Abdrücke älterer Kupferstiche in den Augen der Liebhaber herabzusetzen und werthlos erscheinen zu lassen, während sie andererseits die Preise erster Abdrücke zu solcher Höhe hinauftrieben,

dass diese nur den reichen Liebhabern des Auslandes erreichbar waren.

Dem bei vielen Sammlern als Grundsatz feststehenden Wunsche, nur erste Abdrücke in ihre Sammlungen aufzunehmen, gesellte sich bald noch die Sucht hinzu, von älteren Blättern unfertige oder durch ein Versehen der Künstler, in der Vorstellung oder den Unterschriften fehlerhafte Abdrücke — sogenannte Unica — zu besitzen, die gleichzeitig in Bezug auf die Werke der neueren Kupferstecher auf den Abweg der Avant-la-lettre und Remarque-Abdrücke führte, den die englischen Liebhaber schon früher betreten hatten.

Zu allen diesen Umständen, die von vielen Seiten nachtheilig auf den Geist der Sammler wirkten, gesellte sich noch die wenige Achtung, welche die Akademieen und Malerschulen der Zeit den Kunstwerken der Vergangenheit zollten, und indem sie nur ihre Grundsätze und Ansichten als die allein gültigen Normen aufstellten, ihre Kunstausübung als den allein richtigen Weg zur Bildung tüchtiger Künstler bezeichneten und sich selbst als die alleinigen Träger der Kunst in Deutschland betrachteten, unterdrückten sie in ihren Schülern den sonst den Künstlern inne wohnenden Sammelgeist, weil diese, nach Jener Lehren, in den alten Kunstwerken keine Mittel zur Belehrung und Ausbildung zu suchen sich veranlasst fanden. Glücklicher Weise hat seit einiger Zeit dieser negirende Geist einer besseren Ueberzeugung Platz gemacht, wenngleich die Wirkungen desselben noch nicht gänzlich verschwunden sind und namentlich in künstlerischen Kreisen oftmals noch nachklingen.

Auch von Seiten der Kunsthändler ist nicht unwesentlich zur Irreleitung des Kunstgeschmacks und Verminderung des Sammelgeistes in Deutschland beigetragen worden; denn, indem ein grosser Theil derselben es verschmähete, sich Kenntnisse in Beziehung auf ältere Kunstwerke zu erwerben und den sichern Weg des Commissionshandels mit werthlosen oder unwürdigen Werken der Neuzeit vorzog, beutete — wie schon vorher erwähnt worden — der andere Theil die Kunstsammlungen Deutschlands aus, zum Vortheile des Auslandes. Welchen grossen Reichthum an Kunstschätzen Deutschland aber besessen hat, geht deutlich aus dem Umstande hervor, dass nach funfzigjährigen Verlusten und den Zerstörungen, welche während Jahrhunderten Zeit, Elemente und Umstände herbeiführten, unser Vaterland dennoch noch nicht gänzlich von allen Kunstgegenständen entblösst worden ist, wie dies noch jetzt die Verzeichnisse der Kunstversteigerungen zeigen.

Diese seit einigen Jahrzehenden häufig vorkommenden Versteigerungen von Kunstgegenständen, die wohl geeignet sein dürften, den Sammelgeist in Deutschland anzuregen, scheinen aber diesen Zweck bis jetzt nur unvollständig erfüllt zu haben, wogegen

sie einerseits die Leichtigkeit bezeichnen, mit der häufig noch lebende Kunstfreunde sich von ihren Sammlungen trennen; andererseits insofern sie Nachtheile für die deutschen Kunstsammler in ihrem Gefolge haben, als sie dem Auslande, dem sich neuerlich auch Amerika zugesellte, fortwährend Gelegenheit bieten, das Vorzüglichste von dem uns noch Verbliebenen sich anzueignen und zu entführen. Dass dagegen deutsche Kunstfreunde ihre Sammlungen durch Einkäufe im Auslande vermehren, gehört zu den selten vorkommenden Fällen, da die dort in Auctionen gezahlten hohen Preise sich dem entgegenstellen.

Leider werden die Verluste an Kunstsachen, die Deutschland erfahren, noch fortwährend durch die häufig misslingenden Versuche der Liebhaber, ältere Kunstgegenstände zu reinigen, vermehrt, die alljährlich viele Gemälde durch Waschen, viele Kupferstiche durch Reinigen und Bleichen auf chemischem Wege ihrem Untergange entgegenführen, weil ihr Kunstsinn sich einer oft übertriebenen Empfindlichkeit hingegeben, der jede Unsauberkeit und selbst das kleinste Fleckchen Widerwillen einflösst.

Wir würden jetzt noch die Wirkung in Erwägung zu ziehen haben, den bisher die Werke der neueren Malerei, des Stahlstiches und der Lithographie, sowie die Kunstvereine, auf den Kunstsinn der Sammler ausübten; da aber dieser Einfluss noch kein feststehendes Resultat ergeben hat, so glauben wir nur dieses negativen Erfolges gedenken zu dürfen, um uns in jener Beziehung weiterer Erörterung entheben zu können. Dagegen müssen wir hier schliesslich noch der öffentlichen Sammlungen von Kunstwerken und des Einflusses gedenken, den sie auf den Kunstsinn im Allgemeinen und den Sammelgeist der Liebhaber in's Besondere haben und haben könnten.

Mit Ausnahme Weniger, verdanken die öffentlichen Kunstsammlungen Deutschlands ihre Entstehung den jüngsten drei Dezennien, wo man die in den Schlössern der Fürsten und in öffentlichen Gebäuden zerstreuten, oder in den Bibliotheken vergrabenen Kunstwerke zu vereinigen und zugänglich zu machen begann und seitdem nach Umständen zu vermehren bemüht war. Dieser Erweiterung und Vermehrung der Sammlungen — die vor funfzig Jahren leicht und mit wenigen Kosten zu erreichen gewesen wäre — stellten sich jetzt aber die immer seltener vorkommenden Gelegenheiten zur Erwerbung geeigneter Kunstwerke, sowie der Mangel an Geldmitteln entgegen, die den neu errichteten Anstalten nur knapp zugemessen werden konnten, und wenngleich die öffentlichen Kunstsammlungen in einigen der grösseren deutschen Staaten durch den Ankauf grosser Privatsammlungen ihrem Ziele schneller entgegengingen, so konnten doch, unter den angeführten Umständen, nicht Alle sich eines gleichen Fortschrittes erfreuen.

Der beabsichtigte Zweck, durch diese Anstalten eine Belebung

und höhere Ausbildung des allgemeinen Kunstsinnes zu befördern, konnte aber bis jetzt nur zum geringen Theil erreicht werden, weil mehrentheils die Benutzung derselben an bestimmte Tage gebunden, oder nur unter beschränkenden Formalitäten, wie vorherige Lösung von Eintritts-Karten u. s. w. gestattet wurde, auch durch den Umstand, dass solche Sammlungen sich nur in den Haupt- oder Residenz-Städten befinden, der Einfluss derselben grösstentheils nur auf die Einwohner dieser Städte beschränkt wird, die bei tausend Zerstreuungen oft am wenigsten geneigt sind, von denselben Nutzen zu ziehen.

Diese grossen öffentlichen Kunstsammlungen ersetzen daher keineswegs die früher in Deutschland beinahe in allen Städten vorhandenen kleineren Sammlungen von Kunstgegenständen, da jene nur zum Vortheil der Residenzstädte dienen und daher eine Einwirkung auf den Kunstsinn und Geschmack der Bewohner der Provinzen von ihnen nicht erwartet werden kann; es müsste denn sein, dass in einem der kleinen deutschen Vaterländchen eine einzige solche Sammlung dazu hinreichend wäre.

Das Beispiel Frankreichs, welches in allen grösseren Provinzial-Städten öffentliche Kunstsammlungen errichtet hat und dieselben fortwährend vermehrt, dürfte in dieser Hinsicht zur Nachahmung zu empfehlen sein, und wenn zu diesem Zwecke die Doubletten und geringfügigeren Kunstgegenstände der Hauptsammlungen benutzt würden, dürften sich in den Provinzen gewiss auch bald Kunstfreunde finden, die zur Vermehrung solcher Provinzial-Sammlungen Beiträge liefern, oder bei ihrem Absterben, solche zu Erben ihrer Privatsammlungen einsetzen würden. Sollen aber dergleichen öffentliche Anstalten für die Ausbildung des Kunstsinnes von allgemeinerer Wirksamkeit sein, so darf deren Benutzung keinen Formalitäten unterworfen, und muss ohne Ausnahme (selbst nicht der Sonn- und Festtage) an jedem Tage allgemein gestattet werden, wie dies schon seit längerer Zeit bei dem Städel'schen Institute in Frankfurt a. M. der Fall ist.

Wenn nun aber der überwiegende Einfluss nicht zu bestreiten sein dürfte, den früher die in allen Städten zerstreuten Kunstsammlungen auf das Kunstleben Deutschlands gehabt haben, so glauben wir auch in der Errichtung von Provinzial-Kunstsammlungen, unter den obigen Voraussetzungen, nicht nur eins der wirksamsten Mittel zur allgemeineren Verbreitung des Kunstsinnes und Geschmacks zu sehen, sondern wir halten uns auch überzeugt, dass dergleichen Anstalten vorzugsweise geeignet sein werden, den Sammelgeist der Kunstfreunde zu beleben, sowie den der angehenden Liebhaber zu wecken und so zur Vermehrung der Privatsammlungen beizutragen, deren Einfluss auf die kleineren Kunstkreise stets anerkannt wurde und daher besondere Berücksichtigung verdient.

Nachtrag über den alten Meister E S von 1466.

Von **Dr. G. K. Nagler** in München.

Im deutschen Kunstblatt 1853. S. 76. stellte ich die Vermuthung auf, dass der noch immer räthselhafte Meister E S mit dem Maler, Goldschmied und Kupferstecher Erhard Schön von München Eine Person sein könnte, da mich ein merkwürdiges Zusammentreffen von Umständen dazu bestimmte, gab aber nur meine unmassgebliche Meinung gleichsam zur weiteren Prüfung hin. Ich wusste wohl, dass man sich noch nicht einmal über die Schule geeinigt hatte; ob der Wirkungskreis des Meisters in Ober- oder Niederdeutschland zu suchen sei, ob er der alt-brabantischen oder der alt-belgischen Schule angehöre. Von Süddeutschland, oder von München sollte nun gar keine Rede sein. Ich wage es aber jetzt selbst nicht mehr, meinen Erhard Schön mit dem Meister E S in Verbindung zu bringen, und lege fortan keinen Werth auf den handschriftlichen Namen desselben auf etlichen Blättern des alten Anonymus, da schon in früher Zeit auch Kunstsammler die Blätter in ihrem Besitze mit dem Namen oder mit einem Stempel versehen hatten. Den Erhard Schön verläugne ich indessen nicht, aber eingedenk des schönen Spruches: Suum cuique, will ich ihm nicht unbedingt Blätter zuschreiben, welche zu den schönsten und seltensten Erzeugnissen des 15. Jahrhunderts gehören und nach meiner jetzigen Ueberzeugung das Eigenthum eines Anderen sind. Nach genauer Prüfung fand ich es viel wahrscheinlicher, dass der von alter Hand aufgeschriebene Name des Ehrhard Schön nur den zufälligen Besitz von Blättern constatire, und dass dieser Name noch nicht berechtige, den E. Schön als den Stecher derselben anzuerkennen. So viel wird man jedenfalls zugestehen müssen, dass es in Süddeutschland, und auch in München, Männer gegeben habe, welche auch für fremde Kunstprodukte Sinn hatten und solche in Sammlungen aufbewahrten. Uebrigens wird es immer klarer, dass in Bayern im 15. Jahrhundert die Kunstrichtung des Jan van Eyck Eingang gefunden hatte, und dass auch in diesem Lande Nachahmer des Meisters E S lebten. Ich kann aber nicht glauben, dass die vielen Blätter, welche demselben zugeschrieben werden, wirklich von ihm herrühren, indem er selbst bei einem reichlichen Alter Tag und Nacht gearbeitet haben müsste, um so viel zu produciren. Nach den Daten auf den Stichen zu urtheilen war ihm aber nur eine kurze Lebensperiode beschieden. Auch ist die Anzahl der mit Jahrzahlen oder mit E und E S bezeichneten Blätter sehr mässig, und man darf wohl nicht annehmen, dass er es zuletzt nicht mehr der Mühe werth gefunden habe, seine Werke mit dem Namenszeichen zu versehen, gesetzt

auch, dass den Zeitgenossen seine Hand hinlänglich bekannt war. Zu den im deutschen Kunstblatt 1853 vorgebrachten Belegen konnte ich jetzt zwei andere hinzufügen, indem eines der unten erwähnten Blätter aus der unbekannten Apostelfolge den handschriftlichen Namen Erhardus, ein anderes den vollen Namen Erhart Schön trug. Allein gerade diese Blätter brachten mich von meiner früheren Ansicht ab, indem die Anfangsbuchstaben des Namens nicht mit jenen auf den Stichen stimmen, und daher E. Schön wohl nur als der alte Besitzer der Blätter gelten kann. Das königl. Kupferstich-Cabinet in München ist an Stichen des Meisters 𝕰 𝕾 reich, und nur jenes in Dresden zählt deren mehr. Nach sorgfältiger Betrachtung dieser und anderer gleichzeitiger Kunstschätze kam ich auch zu der Ansicht, ja zur Ueberzeugung, dass der Meister 𝕰 𝕾 der niederdeutschen Schule angehören müsse, wie bereits Direktor Frenzel im Archive S. 17 angedeutet hat.

In einem mir zu Gebote stehenden alten Verzeichnisse von Künstlern mit ihren Merkzeichen wird der Meister mit den gothischen Buchstaben 𝕰 𝕾 „E. Stern“ genannt, und ich glaube, dass dies der wahre Name desselben sei. Die Handschrift ist von einem Sachverständigen, aber ohne Jahrzahl. Nach der Schrift zu urtheilen, und nach den jüngsten Künstlern stammt sie aus der späten Zeit des 16. Jahrhunderts, oder jedenfalls aus dem Anfange des folgenden. Eines Erhard Schön, auch nicht des bekannten Nürnberger Meisters, wird nicht erwähnt. Hierin liegt nun ein neuer Grund, warum ich meinen Münchner E. Schön bei Seite schiebe. E. Stern wird aber der Meister 𝕰 𝕾 bekanntlich auch schon von früheren Schriftstellern genannt, und somit liegt eine alte Tradition zu Grunde, welche nicht verworfen, aber auch noch nicht streng historisch begründet werden kann. Es wäre in jedem Falle von hohem Interesse nachzuforschen, wo ein alter Künstler Namens E. Stern gelebt hat, und ob nicht jener Dirk Staren oder van Star, d. h. der Meister D V mit dem Stern B. VIII. p. 26, mit dem alten 𝕰 𝕾 in Verwandtschaft stehe, da im Vlämischen „Staren“ Stern bedeutet, und somit ein Dietrich Stern oder von dem Stern anzunehmen ist. C. van Mander kennt indessen keinen Dirk van Staren, oder wie Andere glauben, D. Verstern, aber daraus ist immer noch nicht zu schliessen, dass gar nie ein Dietrich Stern oder D. Staren gelebt hat.[1]) Das Zeichen D V mit dem Sterne spricht für ihn, und wenn Christ und Andere statt des Sternes einen Vogel (Staar) zwischen D V in Abbildung geben, so entstand dieser wahrscheinlich nur aus der Phantasie, da meines

1) Ich habe geglaubt, dass Dirk van Star der Glasmaler Dietrich sei, den Dürer in seiner Reise nach den Niederlanden erwähnt, und dass er derselbe sei, den Vasari (deutsche Ausgabe von Schorn und Förster) Bd. 6. S. 177 Dirvic Stas van Kampen nennt. R. Weigel.

Wissens kein Blatt mit D V und dem Vogel bekannt ist. C. van Mander kennt auch keinen Kupferstecher E. Stern oder Staren, macht aber auf einen Engelbert von Leyden aufmerksam, welcher nach seiner Angabe ein gelehrter Mann und ein Kupferstecher war (zijnde een geleerd man en Plaatsnijder). Dieser Engelbert war der Vater des Cornelis Engelbrechtsen oder Engelbertsz, welcher 1468 zu Leyden geboren wurde, und nur als Maler bekannt ist. Den Meister 𝕰 𝕾 nannte man schon vor Christ auch Cornelis Engelbrechtsen, aber auf ihn passt weder das Zeichen noch die Jahrzahl, und van Mander scheint nur den Vater Engelbert als Kupferstecher traditionell gekannt zu haben. Nur Engelbert konnte von 1464—1467 gearbeitet haben, nämlich in jener Periode, welche gerade für den Meister 𝕰 𝕾 spricht. Wenn nun dieser alte Meister Engelbert Stern hiesse und in dem Dietrich Stern oder Staren einen Nachkömmling hätte? Ohne Familiennamen war der Engelbert des C. van Mander sicher nicht, und das 𝕾 muss dieses andeuten, da es vor 1467 sicher nicht in der Bedeutung sculpsit vorkommt und wohl eben so wenig den Ortsnamen andeutet. Es wäre wirklich der Mühe werth, in niederdeutschen Archiven oder Chroniken nachzuforschen, ob nicht ein Meister E. oder Engelbert Stern um 1464—1467 gelebt hat, dessen Name, wenn ursprünglich deutsch, wohl in das vlämische Staren übergehen konnte. Zu der Annahme, dass der Meister 𝕰 𝕾 wirklich E. Stern geheissen habe, bestimmt mich ausser dem erwähnten Verzeichnisse von Künstlern mit ihren Werkzeichen auch noch eine andere handschriftliche Notiz, welche jedenfalls über die Zeit des Joachim von Sandrart hinaufreicht. Auch darin wird eines um 1465 lebenden Kupferstechers Stern gedacht, aber ohne Angabe des Taufnamens. Wenigstens geht aus dieser Handschrift so viel hervor, dass schon in früher Zeit ein Meister Stern oder E. Stern bekannt war. Da aber auch C. van Mander einen Plaatsnijder Engelbert kennt, und dieser nicht mit Cornelis Engelbrechtsen verwechselt werden darf, da sich von letzterem keine Kupferstiche finden, so dürften diejenigen, welche den Meister 𝕰 𝕾 in der altbelgischen Schule suchen wollen, es wohl nicht verschmähen nachzuforschen, ob nicht der von C. van Mander beglaubigte Engelbert mit dem Familiennamen Stern oder Staren heisse.

Folgende Blätter sind noch nicht beschrieben, können aber höchst wahrscheinlich nur dem Meister 𝕰 𝕾 beigelegt werden.

1. Die heilige Familie, von 1460 oder 1464.

Die Maria sitzt in einer kleinen gothischen Capelle mit der Krone auf dem Haupte, unter welcher das Haar auf die Schultern herabfällt. Sie hält das Kind auf dem linken Knie und bietet ihm einen Apfel dar. Zur rechten Seite ist St. Joseph und links ein Engel, beide mit langen Wachskerzen in den Händen. Die Häupter der h. Jungfrau und des Jesuskindes sind von eng gestochenen

Heiligenscheinen umgeben. Hinter diesen Figuren bemerkt man drei gothische Fenster, und die Capelle wird durch eine Art Dom mit drei anderen schmalen Fenstern begrenzt. An dem gothischen Spitzthurme in der Mitte sind die Schlüssel des h. Petrus befestigt, und über dem Bogen der Capelle an der Aussenseite des Domes, gerade unter dem Fenster links ist die Jahrzahl 1460 oder 1464. H. 4 Z. Br. 2 Z. 3/4 L.

Auf eine Darstellung dieser Art macht bereits Ottley aufmerksam, aber wohl ohne sie gesehen zu haben, indem er hinsichtlich des Datums Zweifel erhebt. Die letzte Ziffer der Jahrzahl hat Aehnlichkeit mit einem verschobenen Viereck, und sie wurde für 0 genommen, weil die beiden abwärts reichenden verlängerten Linien, welche das alte Zahlzeichen 4 bilden, hier kaum zu bemerken sind. Dennoch aber muss 1464 gelesen werden. Das beschriebene Blatt gehört zu den grössten Seltenheiten, und ist wahrscheinlich als erster Versuch zu betrachten. Es ist sehr nett gestochen, aber trocken; doch spricht ein originelles Talent aus demselben. Bekanntlich ist diese Darstellung wiederholt.

2—13. Die zwölf Apostel, Folge von 12 Blättern. H. 5 Z. Br. 2 Z. 5 L. (Pariser Maass).

Diese Blätter tragen weder Zeichen noch Datum, sind aber so sehr im Charakter des Meisters E S behandelt, dass sie nur ihm, oder wenigstens einem der vorzüglichsten Schüler desselben zugeschrieben werden können. Das Papier ist ziemlich stark, aber nicht von besonderer Weisse und Glätte, der Druck kräftig und von schöner Schwärze. Ein Wasserzeichen habe ich nicht bemerkt. Jede Figur ist in einen Mantel gehüllt, und im Heiligenschein steht der Name des Apostels in gothischer Schrift.

2. Der h. Paulus von vorn gesehen, das Haupt etwas nach links geneigt. In dem offenen Buche, welches er in der Rechten hält, steht: Credo in Deum. In der linken Hand hält er zwei Schlüssel vor sich hin. Der Grund, auf welchem der Apostel steht, ist mit Gras bewachsen.

3. St. Jacobus major, in 3/4 Ansicht nach links schreitend. er hält den Pilgerstab in der Rechten und einen Rosenkranz in der Linken. Das Haupt ist mit dem Pilgerhute bedeckt.

4. Der h. Andreas, mit emporgerichtetem Blicke in 3/4 Ansicht nach rechts. Er deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf das Kreuz, welches er mit der Linken hält.

5. Der h. Johannes, etwas nach rechts gewendet und auf einem gewürfelten Boden stehend. Aus dem Kelche, welchen er in der Linken hält, steigt die Schlange.

6. Der h. Jacobus minor, mit dem keulenförmigen Stocke nach rechts gerichtet. An seiner rechten Seite hängt das Messer in der Scheide am Gürtel. Der Boden ist mit Gras bewachsen.

7. St. Simon, auf einem felsigen Boden mit aufwärts gerich-

tetem Blicke gegen rechts gewandt. Er hält in der Linken das Kreuz, und der Mantel ist über den rechten Arm geschlagen.

8. Der h. Paulus, verschieden von der Darstellung No. 2. Er steht nach rechts gerichtet mit dem langen, bis an den Grasboden reichenden Schwerte in der Rechten, während er mit der andern Hand ein halb geöffnetes Buch hält.

Diese Darstellung hat Adrian Schleich auf Kupfer copirt. Ich besitze die Platte.

9. Der h. Philippus, auf dem Grasboden nach links schreitend, und in 3/4 Ansicht. Er hält in der rechten Hand ein doppeltes Kreuz, und deutet mit der Linken aufwärts. Am Gürtel hängt ein geschlossenes Kästchen oder Buch.

10. Der h. Bartholomäus, in 3/4 Ansicht nach links. Er steht auf einem gewürfelten, perspektivisch gezeichneten Boden, hat in der linken Hand ein breites Messer, und in der anderen Buch und Beutel.

11. St. Matthäus, auf einem gewürfelten Boden in 3/4 Ansicht nach links gerichtet. Er liest in einem Buche und trägt das Schwert unter dem linken Arme.

12. Der h. Matthias, auf einem Grasboden in 3/4 Ansicht gegen links gerichtet. Er prüft mit der rechten Hand die Schärfe des Beiles, welches er in der linken hält.

13. Der h. Thomas mit dem Spiesse in der Rechten, etwas nach rechts gestellt. In der linken Hand trägt er ein geschlos senes Buch im Beutel.

Der Abschiedskuss.

Ein höchst seltenes unbekanntes Kupferblatt des Lucas van Leyden.

Mit einem Kupferstiche.

In der vom verewigten König Friedrich August II. von Sachsen hinterlassenen Privat-Kupferstich-Sammlung, welche an Seltenheiten und Merkwürdigkeiten aus dem Gebiet der Kupferstecherkunst einen grossen Reichthum darbietet,[1]) befindet sich bei den Werken des Lucas van Leyden ein kleines kostbares und ausserordentlich seltenes Blättchen (von 3 Z. 10 L. Höhe und 3 Z. 1 L. Breite, enthaltend drei Figuren), welches wir seines Inhalts wegen ganz kurz mit dem Titel: **der Abschiedskuss** belegen wollen.

1) Man sehe darüber: Die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II., König von Sachsen, beschrieben von J. G. A. Frenzel. Leipzig bei R. Weigel.

Jenes Blättchen, von welchem ein zweites Exemplar sich im Britischen Museum befindet [1]) und welches man früher dem wenig gekannten alten anonymen holländischen Meister, der sich mit 1480 oder 1488? bezeichnete, zueignete, stellt Folgendes dar:

Eine junge anständig und wohlgekleidete Frau in langem Rock und einem fast bis auf die Knöchel herabreichenden Oberkleid mit langen weiten Aermeln, befindet sich ziemlich in der Mitte des Blattes. Ihr Haupt ist mit einer reich gestickten Kappe bedeckt, unter welcher ein kleines Häubchen hervorblickt, um ihre Hüften schmiegt sich ein Gürtel. An ihrer rechten Seite folgt ihr eine andere junge Frau als Begleiterin, ebenfalls in eleganter Kleidung und mit reichem Gürtel um die Hüften. Mit ihrer Linken hält diese auf ihrem Haupt ein kleines Kofferchen, einem Schmuckkästchen oder einer Chatoulle gleichend. Beide Figuren richten ihren Gang nach der linken Seite des Blattes. Ein junger ebenfalls wohlgekleideter Mann in kurzem bis an die Knie reichenden Rock, welcher unten mit Fransen geziert ist, reicht der zuerst genannten Frau einen Kuss, während er ein mit Pelz besetztes Baret in der Linken hält. Den Hintergrund des Blattes bilden einige Bäume, welche den Eingang eines Gehölzes andeuten.

Die Idee der Composition zeigt bei ihrer innern Auffassung der einfachen aus drei Figuren bestehenden Gruppe eine ausserordentliche Zartheit des Gefühls, da der Künstler sowohl in der Stellung der Figuren als auch in ihren Geberden etwas bewahrte, was die Handlung in ihrem innern wahren Ausdruck auf die lebendigste Art ausspricht. Die Zeichnung ist trefflich und die Umrisse der Gestalten sind höchst graziös.

Vielleicht beruht die einfache Composition auf irgend einem Familienvorgang, wo die Tochter einer wohlhabenden Familie heimlich das älterliche Haus verlässt und von ihrem Geliebten bis an das Gehölz begleitet, ihm den Abschiedskuss reicht. Man möchte fast einen kleinen Roman in der einfachen Scene finden, welcher längere Zeit reichen Stoff über das Vorhergegangene oder über das Nachfolgende geben könnte.

Die Seele und die Empfindung, welche der Meister sowohl in den Zügen des jungen Mannes, die den grössten Schmerz und Trauer verkünden, ausgesprochen, als auch das was durch das sehr verkürzte Profil der jungen Frau angedeutet ist, Alles zeigt die Meisterschaft des Künstlers, mit Wenigem und mit Einfachem viel zu leisten und das Gemüth des Beschauers zu fesseln.

Was die technische Behandlung und Ausführung des Blättchens betrifft, so ist selbige von der grössten Zartheit und dabei mit einer unbegrenzten Leichtigkeit vollendet. Eine reine An-

1) Wahrscheinlich aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham, siehe den Catalog B. 2. No. 2435. R. Weigel.

sprachslosigkeit ist in den Strichlagen oder Taillen, was man beinahe Malerei des Grabstichels nennen könnte, da an vielen Stellen eine Feinheit der Strichlagen, die sich dem Tuschton nähert, sichtbar ist und dabei immer die Andeutung der Zeichnung sich als vorherrschend zeigt.

Wohl dürfte man dieses so ungemein seltene Blättchen als eine Perle unter den vielen guten des Meisters betrachten, und vielleicht ist die Seltenheit des Blattes durch den früh erfolgten Verlust der Platte hervorgegangen.

Wie schon am Eingange gesagt, befindet sich ein zweites Exemplar im Britischen Museum, wo es früher nach des verstorbenen Duchesne's [1]) Ansicht dem wenig bekannten alten holländischen anonymen Meister, der sich mit 1480 oder 1488? bezeichnet hat, beigelegt worden. Indess ist man auch dort von dieser früher gefassten Idee zurückgekommen, denn bei gar nicht zu weit gehender Untersuchung findet sich, dass dieses Kleinod von Niemand anders als von Lucas van Leyden gearbeitet sein kann, da Zeichnung, Charakter und Ausdruck, selbst die technische Behandlung dergestalt mit Lucas van Leyden's Arbeiten übereinstimmen, dass dem geübten, mit des Meisters Werken vertrautem Auge durchaus keine Zweifel vorschweben können.

Nicht blos der erste Anblick wird davon die Ueberzeugung gewinnen lassen, sondern auch das weitere Eingehen bei der Untersuchung führt so Vieles herzu, dass der Beschauer auch ohne Loupe das zu erkennen vermag, was der Künstler im Einzelnen leistete, ohne dabei den Gesammteindruck verlieren zu sehen.

Umgekehrt aber wird das bewaffnete Auge durch die Vergrösserung alles das in den Köpfen finden, was bei einem Werk von grösserem Maassstab nur geleistet werden kann.

Es stellt sich allerdings die Frage weiter, wenn Männer vom Fach jenes kostbare Blättchen dem alten wenig oder nicht gekannten holländischen Meister von 1480 zugeeignet haben, wie es möglich war, es nicht als von Lucas van Leyden zu erkennen, wenn auch kein Monogramm des Meisters darauf befindlich?

Gäbe es Arbeiten von der Hand des alten holländischen Meisters, der sich mit 1480 oder 1488? bezeichnet hat, in gleichem Charakter wie die Blätter des Lucas van Leyden aus seiner besten Zeit, so wäre nur anzunehmen, dass Lucas van Leyden einen Vorgänger gehabt, welchen er sich als Vorbild genommen, und dadurch würde das rein Individuelle, was die Werke des Lucas vor allen andern auszeichnet, etwas zurücktreten.

Wir wollen jedoch, um den ehrwürdigen grossen Meister in

1) Der um die Kupferstichkunde höchst verdiente Jean Duchesne l'ainé starb den 4. März 1855; Mr. Paulin Paris würdigte ihn eines schönen Denkmals unter dem Titel: Notice historique sur la vie et les oeuvres de Mr. Duchesne l'ainé.

seinem Werth nicht zu kürzen, auf die erst ausgesprochene Idee zurückkehren und das beschriebene Blättchen wiederholt als eins der schönsten Kunsterzeugnisse des Lucas erkennen und es als solches in eine der vollkommensten und besten Perioden des Meisters übertragen.

Und wollen wir endlich uns an die einzelnen Lebensmomente jenes alten Künstlers, wie sie uns Carl van Mander und Andere zwar nur in gedrängter Erzählung geschildert, halten, so finden wir in dem Aeussern jenes Blättchens schon etwas Uebereinstimmendes mit seinem Künstlerwesen, da gesagt ist, dass Lucas van Leyden sich gern reich und kostbar kleidete und er mit seinem berühmten niederländischen Kunstgenossen Jean Mabuse zu Middelburg bei dem von ihm gegebenen Künstlerfeste, so auch zu Gent, Mecheln und Antwerpen, jener in reicher goldbrokatner und Lucas in gelbseidner Kleidung von grossem Glanz und sehr stattlich erschienen.

Solche Ausstattung mit reich bekleideten Figuren kommt mehrfach in des Lucas Blättern vor und er scheint dafür eine besondere Neigung gehabt zu haben.

Möglich sogar, dass der in dem beschriebenen Blättchen gegebenen Darstellung irgend eine Scene aus des Künstlers Familienleben vorliegt, die er mit besonderer Liebe zur Erinnerung vollendete.

Frenzel.

Das Hallische Heiligthumsbuch.

Mit einem Holzschnitte.

Unter den altdeutschen Heiligthumsbüchern, von denen man bis jetzt etwa siebenundzwanzig verschiedene Ausgaben kennt und deren Zweck es war, die Christenheit durch Schrift und Bild mit den Reliquien bergenden, und durch diese Ablass gewährenden, Kleinoden einzelner Kirchen bekannt zu machen, nehmen die beiden von Wittenberg und Halle, sowohl an Kunstwerth, als an Seltenheit den ersten Rang ein. Das erstere ist von Heller, und besonders von Schuchardt in ihren Monographien über Cranach beschrieben worden; eine derartige Beschreibung des letzteren ist Gegenstand dieses Aufsatzes.

Das Hallische Heiligthumsbuch, welches die Abbildungen und Erklärung der in neun Gänge getheilten Kostbarkeiten und Alterthümer enthält, mit welchen der Erzbischof Albrecht von Brandenburg, Churfürst von Mainz, die von ihm im Jahre 1518 zu Halle erbaute Stiftskirche schmückte, verdankt seine Entstehung ohne

Zweifel der Kunstliebe des genannten Kirchenfürsten, der dasselbe auf seine Kosten anfertigen liess. Auch der Ablass möchte vielleicht mit in Anschlag zu bringen sein, zumal da bekanntlich der berüchtigte Tetzel, auf gemeinschaftliche Rechnung für den Papst und den Churfürsten, die Länder des letzteren brandschatzte.

Das Buch besteht im Ganzen aus 122 Quartblättern, welche bei einem wenig beschnittenen Exemplar 7″ 4‴ hoch und 5″ 4‴ breit messen und die Signaturen A bis Y haben, so dass auf die Buchstaben A bis E je vier Bll. und auf F bis Y je sechs Bll. kommen; das letzte Bl. und die Rückseite des vorletzten sind leer. Das Papier ist fest und hat als Wasserzeichen einen Ochsenkopf mit Stange und Kreuz, der Druck — 33 Zeilen auf die volle Seite — ist klar und sauber und wird von einigen Bibliographen dem Martin Lantzberg (?) aus Würzburg, der eine Officin in Leipzig hatte, zugeschrieben. Die Schlussschrift, welche des Druckers nicht erwähnt, nennt jedoch die Stadt Halle als Druckort, und ist zu bemerken, dass noch bis in das Jahr 1538 Bücher von dort ohne Angabe der Presse vorkommen. Der in verzierten Missalbuchstaben ausgeführte und wahrscheinlich in Holz geschnittene Titel lautet wie folgt:

> VOrtzeichnus vnd | zceigung des Hochlob | wirdigen heiligthumbs | der Stifftkirchen der heiligen | Sanct Moritz vnd Mar- | ien Magdalenen | zu Halle.

Auf der Rückseite des Titels findet sich das unter dem Namen „der kleine Cardinal“ bekannte Bildniss des Churfürsten Albert in Kupferstich von Albrecht Dürer. Dies schöne und seltene Blatt ist hinlänglich durch Bartsch (No. 102), Heller (No. 1024) und Nagler (Bd. 3, S. 535) bekannt, nur soll hier noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass der letztgenannte Schriftsteller die frühere Ansicht, dass der Abdruck mit dem Titel der erste sei, widerlegt. Auf der Stirnseite des zweiten Blattes (wir rechnen das Titelblatt für das erste) folgt nun ein blattgrosser Holzschnitt, die beiden Stifter, die Erzbischöfe Albert und Ernst mit ihren Wappen darstellend. In der Mitte die Stiftskirche, und oben in Wolken der heil. Moritz, Maria Magdalena und der heil. Erasmus (?). Dieser treffliche Formschnitt erinnert vielfach an Dürer und könnte wohl nach seiner Zeichnung sein, obgleich wir gestehen müssen, dass nach häufigem und unparteiischem Betrachten der Gedanke an Cranach durch das Eigenthümliche mancher Einzelnheiten wiederkehrt. Schon v. Heinecken (Neue Nachrichten S. 190 No. 53 und Heller's Dürer No. 2035) hat diesen Holzschnitt Albr. Dürer zugeschrieben. Die Rückseite enthält die Bekanntmachung, dass das Heiligthum am Sonntage nach dem Fest der Jungfrau Maria alljährlich ausgestellt sein soll. Mit Bl. 3 beginnen die Abbildungen und gehen bis Bl. 120, auf dessen Stirnseite unten die Schlussschrift befindlich:

Gedruckt yn der löblichen stadt halle, Nach | Christi Unsers hern geburt Funfftzehenhudert | Und Im Zewentzigestem Jhare.
Das Werk schliesst mit zwei blattgrossen erzbischöflichen Wappen auf der Rückseite von Bl. 120 und der Stirnseite von Bl. 121. (Heller's Dürer No. 2124, und v. Heinecken, Neue Nachr. S. 212.)

Wir gehen jetzt zu der Beschreibung der einzelnen Heiligthümer über, ohne jedoch ihren Inhalt zu berücksichtigen.

Gang I.

Der erste gang In welchē antzeigt wirt vō den lieben heiligen welcher heiligthumb vermengt durcheinander leyt.

1.	Bl. 3,	Sts.	Eine goldene oder die geweihete Rose. (Geschenk des Papstes Leo X.)
2.	= 3,	Rs.	Ein silb. vergold. Schwert, welches der Papst Leo X. an den Kaiser Maximilian, dieser wiederum an den Churfürsten schenkte.
3.	= 4,	Sts.	Ein vergold. Sarg mit elfenb. Schnitzwerk.
4.	= 4,	=	Ein elfenb. Sarg.
5.	= 4,	Rs.	Ein silb. vergold. Plenarium.
6.	= 5,	Rs.	Ein silb. vergold. Plenarium mit dem Weltgericht.
7.	= 6,	Sts.	Ein silb. verg. Plenarium mit einem elfenb. Crucifix.
8.	= 6,	Rs.	Ein silb. vergold. Kreuz.
9.	= 7,	Sts.	Ein versilb. Sarg.
10.	= 7,	Rs.	St. Anna, daneben St. Johannes und eine andere Heilige, welche einen tempelförmigen Sarg tragen.
11.	= 8,	Sts.	Ein silb. Pax.
12.	= 8,	Rs.	Ein silb. vergold. Kreuz.
13.	= 9,	Sts.	Ein silb. Kreuz.
14.	= 9,	Rs.	Ein silb. vergold. Pax.
15.	= 9,	Rs.	Ein elfenb. Kästchen.
16.	= 10,	Sts.	Ein silb. vergold. Pax.
17.	= 10,	Rs.	Ein Krystallgefäss mit einem silb. vergold. Kreuz.
18.	= 11,	Sts.	Ein silb. vergold. Pax mit Perlenmutterarbeit.
19.	= 11,	Rs.	Ein silb. vergold. Apfel.
20.	= 11,	Rs.	Ein Glas mit silb. vergold. Krone.
21.	= 12,	Sts.	Ein Schrein mit zwei Flügeln, die Passion in Perlenmutterarbeit enthaltend.
22.	= 12,	Rs.	Ein Schirm mit zwei Flügeln.
23.	= 13,	Rs.	Ein anderer Schrein, ebenso.
24.	= 14,	Sts.	Ein anderer Schrein, ebenso.
25.	= 14,	Rs.	Ein anderer Schrein, ebenso.
26.	= 15,	Sts.	Ein anderer Schrein, ebenso.
27.	= 15,	Rs.	Ein Schrein mit rothem Sammet überzogen.
28.	= 16,	Sts.	Christi Abnahme vom Kreuz in Elfenbein und in vergold. Silber gefasst.
29.	= 16,	Rs.	Ein Pax mit rothem Sammet überzogen.

Gang II.

Der ander gang ist von unserm herrn Jhesu.

1. Bl. 17, Rs. Eine kostbare Monstranz mit dem Frohnleichnam des Herrn.
2. ⸗ 18, Sts. Eine goldene Tafel mit Edelsteinen und Perlen.
3. ⸗ 18, Rs. Ein gold. Kelch mit Edelsteinen und Perlen.
4. ⸗ 19, Sts. Ein Engel mit den Marterwerkzeugen, dessen Gewand mit Edelsteinen und Perlen gestickt ist.
5. ⸗ 20, Sts. Ein goldenes Kreuz mit Perlen.
6. ⸗ 20, Rs. Grosse silb. Monstranz.
7. ⸗ 21, Sts. Ein silb. vergold. Tabernakel.
8. ⸗ 22, Sts. Christi Himmelfahrt aus Silber getrieben.
9. ⸗ 22, Rs. Christus in ganzer Figur, eine verg silb. Statuette.
10. ⸗ 23, Sts. Eine silb. vergold. Blume (Rose) mit Edelsteinen und Perlen, am Fusse Christus und die Jünger am Oelberge.
11. ⸗ 23, Rs. Eine silb. Monstranz.
12. ⸗ 24, Sts. Eine Auferstehung Christi, fünf Figuren in Silber.
13. ⸗ 24, Rs. Ein silb. vergold. Schrein mit zwei Flügeln, darin die Kreuzigung in Email.
14. ⸗ 25, Sts. Ein silb. vergold. Schrein mit zwei Flügeln.
15. ⸗ 25, Rs. Ein Plenarium mit den Bildnissen des Herrn, der Apostel u. A.
16. ⸗ 26, Sts. Eine silb. vergold. Monstranz mit zwei Engeln. (doryn ist ein dorn võ der kron christi d'sich selber vo einander geteilt yn beysein viler leute.)
17. ⸗ 26, Rs. Ein silb. vergold. Plenarium mit der Geburt Christi.
18. ⸗ 27, Sts. Ein silb. vergold. Schrein mit zwei Flügeln, in der Mitte Christus mit dem Schweisstuche.
19. ⸗ 27, Rs. Ein silb. vergold. Plenar mit dem Brustbilde Christi und den Attributen der vier Evangelisten.
20. ⸗ 28, Sts. Eine Monstranz, den Stammbaum des Jesse darstellend.
21. ⸗ 29, Sts. Christus als Knabe in Silber.
22. ⸗ 29, Rs. Eine silberne Tafel mit Bildern in Email.
23. ⸗ 30, Sts. Ein goldenes Schiffchen, Geschenk des Kaisers Maximilian.
24. ⸗ 30, Rs. Christus als Versöhner, eine silb. verg. Statuette.
25. ⸗ 31, Sts. Ein viereckiger gold. Pax mit Edelsteinen u. Perlen.
26. ⸗ 31, Rs. Eine silb. vergold. Monstranz mit getrieb. Arbeit.
27. ⸗ 32, Sts. Ein silb. vergold. Kreuz mit Perlenmutterarbeit.
28. ⸗ 32, Rs. Ein anderes, ebenso.
29. ⸗ 33, Sts. Ein anderes, ebenso.
30. ⸗ 33, Rs. Ein anderes, ebenso.
31. ⸗ 34, Sts. Ein anderes mit Edelsteinen und Perlen.

32. Bl. 34, Rs. Ein anderes, ebenso.
33. „ 35, Sts. Ein anderes, ebenso.

Gang III.

Der dritte gang von der hochgelobten konigin Marie.

1. Bl. 36, Sts. Maria mit dem Kinde, zu den Seiten die heil. Anna und die heil. Catharina. Schöne Gruppe in vergold. Silber.



2. Bl. 36, Rs. Maria mit dem Kinde, Figur in Silber.
3. 〃 37, Sts. Eine silb. Tafel mit dem Bilde der Maria.
4. 〃 37, Rs. Ein in Silber gefasstes Straussenei.
5. 〃 38, Sts. Maria mit dem Kinde, Figur in Silber.
6. 〃 38, Rs. Eine kleine Laterne von Beryll, in vergold. Silber gefasst.
7. 〃 39, Sts. Die Krönung Mariae, 2 Fig. in vergold. Silber.
8. 〃 39, Rs. Ein Kästchen mit schwarzem Sammet überzogen und mit Perlenstickerei versehen.
9. 〃 40, Sts. Ein weisses vergold. Kästchen mit „wellischer arbeit“.

Gang IV.

Der vierde gang von den heiligen Patriarchen vnd Propheten.

1. Bl. 41, Sts. Ein silb. Brustbild des heil. Joachims.
2. 〃 41, Rs. Ein silb. Sarg.
3. 〃 42, Sts. Ein gold. Sarg mit Edelsteinen und Perlen.
4. 〃 42, Rs. Eine silb. vergold. Monstranz mit dem heil. Moritz und Maria Magdalena.
5. 〃 43, Sts. Ein vergold. Kästchen mit Edelsteinen und Perlen und durchsichtigem Aufsatz.
6. 〃 43, Rs. Ein silbernes vergold. Brustbild eines gekrönten Hauptes.
7. 〃 44, Sts. St. Johannes der Täufer, Figur in Silber.
8. 〃 44, Rs. Eine silb. Monstranz mit einem silb. verg. Arm.
9. 〃 45, Sts. Eine kleine silb. Monstranz mit Beryll.
10. 〃 45, Rs. St. Joseph, Figur in Silber.
11. 〃 46, Sts. Eine kleine silb. Monstranz mit Glas.
12. 〃 46, Rs. Ein kleiner silb. Sarg, von vier vergold. Wappenträgern gehalten.

Gang V.

Der funffte gang von den heiligen tzwelfpoten vnd ewangelisten.

1. Bl. 47, Rs. St. Petrus,
2. 〃 48, Sts. St. Paulus,
3. 〃 48, Rs. St. Johannes, } Figuren in Silber.
4. 〃 49, Sts. St. Bartholomäus,
5. 〃 49, Rs. St. Thomas,
6. 〃 50, Sts. Ein silb. Arm mit vergold. Winkelmaass.
7. 〃 50, Rs. St. Andreas,
8. 〃 51, Sts. St. Matthias,
9. 〃 51, Rs. St. Philippus, } Figuren in Silber.
10. 〃 52, Sts. St. Jacob,
11. 〃 52, Rs. St. Jacob, der Grössere,
12. 〃 53, Sts. Ein silb. Arm mit einer vergold. Muschel
13. 〃 53, Rs. St. Simon, Figur in Silber.

14. Bl. 54, Sts. St. Thaddäus, } Figuren in Silber.
15. „ 54, Rs. St. Matthäus, } Figuren in Silber.
16. „ 55, Sts. Armknochen des Evangel. Lucas in Silber gefasst.
17. „ 55, Rs. Ein silb. vergold. Plenarium, darauf die Verkündigung Mariae.

Gang VI.

Der sechste gang Von den heyligen Mertereren.

1. Bl. 56, Rs. Ein silb. Brustbild des heil. Moritz.
2. „ 57, Sts. Das Banner des heil. Moritz.
3. „ 57, Rs. Ein silb. Brustbild des heil. Erasmus.
4. „ 58, Sts. Ein mit Edelsteinen und Perlen gestickter Sarg mit dem Körper des heil. Erasmus.
5. „ 58, Rs. St. Stephan, Figur in Silber.
6. „ 59, Sts. Ein silb. vergold. Arm.
7. „ 59, Rs. Ein silb. Sarg.
8. „ 60, Sts. Ein silb. vergold. Sarg mit Bildern aus der Passion.
9. „ 60, Rs. Ein silb. Arm mit einem Schwerte.
10. „ 61, Sts. Eine silb. Monstranz mit dem heil. Augustin in kleiner Figur.
11. „ 61, Rs. St. Lorenz, Figur in Silber.
12. „ 62, Sts. Ein silb. Sarg.
13. „ 62, Rs. Ein silb. pultförmiger Sarg.
14. „ 63, Rs. St. Christoph mit dem Heilande, Fig. in Silber.
15. „ 64, Sts. Kleine silberne Monstranz.
16. „ 64, Rs. Ein silb. vergold. Pax.
17. „ 65, Sts. Ein Brustbild des heil. Sebastian in Silber.
18. „ 65, Rs. St. Sebastian, Figur in Silber.
19. „ 65, Rs. St. Fabian, Figur in Silber.
20. „ 66, Sts. Ein silb. Sarg mit getriebener Arbeit.
21. „ 66, Rs. Ein Brustbild des heil. Modestus in Silber.
22. „ 67, Sts. St. Georg, Figur in Silber.
23. „ 67, Sts. Eine silberne Monstranz aus gewundenen Reben und Erdbeeren, in Silber.
24. „ 67, Rs. Ein Armknochen des heil. Georg, in Silber gefasst.
25. „ 68, Sts. Eine silberne Wiege mit goldenen Engeln.
26. „ 68, Rs. Ein silbernes Brustbild mit einem Kranze auf dem Haupte.
27. „ 69, Sts. Ein silberner Arm.
28. „ 69, Rs. Eine silberne Monstranz.
29. „ 70, Sts. St. Adalbert, Figur in Silber.
30. „ 70, Rs. Eine silb. vergold. Birne mit Blättern.
31. „ 71, Sts. Eine silb. vergold. Monstranz mit elfenbeinernen Figuren.
32. „ 71, Rs. St. Valentin, Figur in Silber.
33. „ 72, Sts. Ein Brustbild des heil. Valentin in Silber.

34. Bl. 72, Rs. Eine Greifsklaue (!) in vergold. Silber gefasst, mit dem heil. Moritz in kleiner Figur.
35. „ 73, Sts. Ein reitender St. Moritz.
36. „ 73, Rs. St. Erasmus, Figur in Silber.
37. „ 74, Sts. Eine silb. Monstranz mit drei Gläsern.
38. „ 74, Sts. Ein silb. verg. Finger auf silb. verg. Fusse.
39. „ 74, Rs. Eine silb. Monstranz.
40. „ 74, Rs. Ein mit Perlen gesticktes Banner.
41. „ 75, Sts. Ein silb. vergold. Aufsatz (birgt den Schädel eines Heiligen) mit vielen Figuren, welche den Bergbau versinnlichen.
42. „ 75, Rs. Das Schwert, mit dem die heil. Felicitas enthauptet worden, in silberner Scheide.
43. „ 76, Sts. St. Friedrich, } Figuren in Silber.
44. „ 76, Rs. St. Victor, }
45. „ 77, Sts. Ein silbernes Brustbild.
46. „ 77, Rs. Ein Brustbild des heil. Clemens in Silber.
47. „ 78, Sts. Ein silb. Brustbild des heil. Ignatius.
48. „ 78, Rs. Ein versilberter Sarg.
49. „ 79, Rs. Ein Sarg mit dem unverwesten Körper eines der unschuldigen Kindlein.
50. „ 80, Sts. Ein kleiner vergold. Sarg.
51. „ 80, Sts. Ein aus Elfenbein geschnitzter Sarg.
52. „ 80, Rs. Ein grosser („der gröste") vergold. Sarg mit Engeln.
53. „ 81, Sts. Ein vergold. Sarg.

Gang VII.

Der sibend gang Von den heyligen Bischoffen vnd Beichtigern.

1. Bl. 82, Rs. St. Augustin, } Figuren in Silber.
2. „ 83, Rs. St. Wolfgang, }
3. „ 84, Sts. Ein Pelican seine Jungen fütternd, in Silber.
4. „ 84, Rs. St. Martin, Figur in Silber. Geschenk des Kaisers Maximilian.
5. „ 85, Sts. St. Antonius, Figur in Silber.
6. „ 85, Rs. Ein silb. Brustbild mit Edelsteinen.
7. „ 86, Sts. Ein silb. Sarg.
8. „ 86, Sts. Ein aus Elfenbein geschnitzter Sarg, darauf der heil. Georg den Lindwurm tödtend.
9. „ 86, Rs. Ein kleiner silb. vergold. Sarg.
10. „ 87, Sts. St. Hieronymus, } Figuren in Silber.
11. „ 87, Rs. St. Ulrich, }
12. „ 88, Sts. St. Ulrich's Gewand (Alba).
13. „ 88, Sts. St. Nicolaus, Figur in Silber.
14. „ 88, Rs. Eine kleine Monstranz, oben ein verg. Jesuskind.
15. „ 89, Sts. St. Rochus, Figur in Silber.

16. Bl. 89, Sts. Ein reitender St. Martin, Figur in Silber.
17. = 89, Rs. Eine silb. Tafel mit zwei Flügeln.
18. = 90, Sts. Eine kleine silb. Monstranz mit Erdbeeren.
19. = 90, Rs. Ein vergold. Pax mit Edelsteinen und Korallen.
20. = 90, Rs. Ein silb. vergold. Kelch mit getriebener Arbeit.
21. = 91, Sts. Ein silb. vergold. Kelch mit zwei Ungeheuern als Henkel.
22. = 91, Sts. Ein Straussenei mit einem Crucifix.
23. = 92, Sts. Ein steinerner Becher in Silber gefasst.
24. = 92, Rs. Ein Krystallbecher in Silber gefasst.
25. = 93, Sts. Eine silb. vergold. Monstranz („Kleinot").
26. = 93, Rs. Ein Krystallbecher in Silber gefasst.
27. = 93, Rs. Ein silb. vergold. Becher, oben das Bild der Himmelskönigin.
28. = 94, Sts. Eine silb. Monstranz mit Christus und der Samariterin am Brunnen.
29. = 94, Rs. Ein versilberter Sarg.
30. = 95, Sts. Ein grosser silb. Sarg mit dem erzbischöflichen Wappen.

Gang VIII.

Der achte gang von den heyligen Jungfrawen.

1. Bl. 96, Sts. Grosser silb. vergold. Sarg mit 17 Körpern von den Eilftausend Jungfrauen.
2. = 96, Rs. Ein langer silb. Sarg.
3. = 97, Sts. St. Martha, } Brustbilder in Silber.
4. = 97, Rs. St. Fidis, } Brustbilder in Silber.
5. = 97, Rs. St. Barbara, } Brustbilder in Silber.
6. = 98, Sts. St. Barbara, Figur in Silber.
7. } 8. } = 98, Rs. Zwei Brustbilder der heil. Agathe in Silber.
9. = 99, Sts. Eine vergold. Monstranz.
10. = 99, Rs. Ein silb. vergold. Arm.
11. = 100, Sts. Ein silb. vergold. Schiff mit getriebener Arbeit.
12. = 100, Rs. Ein elfenb. Becher.
13. = 100, Rs. Ein silb. Becher mit gold. Reifen.
14. = 101, Sts. Ein silb. Kreuz.
15. = 101, Rs. St. Catharina, Figur in Silber.
16. = 102, Sts. Ein silb. Pax.
17. = 102, Sts. Eine vergold. Monstranz.
18. = 102, Rs. Ein silb. Kleinod.
19. = 102, Rs. Ein silb. vergold. Crucifix.
20. = 103, Sts. Ein Krystallbecher.
21. = 103, Rs. Ein Straussenei in Silber gefasst.
22. = 104, Sts. Ein silb. Pax mit Perlenmutterarbeit.
23. = 104, Sts. Ein silb. Kästchen mit getriebener Arbeit.

24.	Bl. 104,	Rs.	St. Margaretha, Figur in Silber.
25.	» 105,	Sts.	Ein Krystallbecher.
26.	» 105,	Rs.	Ein Armknochen der heil. Wilhide, in Silber gefasst.
27.	» 106,	Sts.	Ein Pax mit einer in Gold getriebenen Passion.
28.	» 106,	Sts.	Ein kleiner silb. Sarg mit getriebener Arbeit.
29.	» 106,	Rs.	St. Dorothea, Figur in Silber.
30.	» 107,	Sts.	Ein silb. vergold. Pax mit der Geburt Christi in getriebener Arbeit.
31.	» 107,	Rs.	Ein silb. Kästchen mit getriebener Arbeit.
32.	» 108,	Sts.	St. Apollonia, Figur in Silber.
33.	» 108,	Rs.	Ein Krystallglas.
34.	» 109,	Sts.	Ein Krystallkelch.
35.	» 109,	Rs.	Eine Rippe der heil. Ottilia in Silber gefasst.
36.	» 110,	Sts.	Ein silberner Phönix.
37.	» 110,	Rs.	Eine Krystallkanne.
38.	» 111,	Sts.	Ein versilb. grosser Sarg.
39.	» 111,	Rs.	Ein Trinkglas, welches die eilftausend Jungfrauen benutzt haben.
40.	» 112,	Sts.	Ein grosser vergold. Sarg.

Gang IX.

Der Neunde gang von den heyligen auserwelten Frawen vnd witwen.

1.	Bl. 113,	Rs.	Ein grosses Brustbild der heil. Maria.
2.	» 114,	Rs.	St. Anna, Figur in Silber.
3.	» 115,	Rs.	Eine silb. vergold. Monstranz.
4.	» 116,	Sts.	Eine silb. Tafel mit Perlenstickerei.
5.	» 116,	Rs.	Ein vergold. Kleinod, von vier Engeln getragen.
6.	» 117,	Sts.	Ein Baum, an dessem Fusse eine Schnecke befindlich, in vergold. Silber mit Edelsteinen und Perlen.
7.	» 118,	Sts.	Eine Büchse aus Elfenbein geschnitzt.
8.	» 118,	Rs.	Ein silb. Arm mit dem Messer der h. Elisabeth.
9.} 10.}	» 119,	Sts.	Zwei Gläser, welche der h. Elisabeth gehört haben.
11.	» 119,	Rs.	Ein Krystallglas in Silber gefasst und mit silbernem Fusse.

Die Zahl der Reliquiarien beträgt somit 234, und enthält das ganze Werk einen Kupferstich und 237 Holzschnitte. —

Ebenso wie von den Wittenbergischen Heiligthümern eine Menge Skizzen (im grossherzogl. Archiv zu Weimar) aufbewahrt werden, so sind auch von denen zu Halle prächtig in Farben ausgeführte Zeichnungen vorhanden. Diese, einst ebenfalls Eigenthum des Churfürsten Albert, befinden sich jetzt neben anderen ihm früher gehörenden Kunstwerken in der Hofbibliothek zu Aschaf-

fenburg, und sind von Merkel in seiner Schrift: „Die Miniaturen und Manuscripte der königl. bayerisch. Hofbibliothek zu Aschaffenburg, 1836, S. 11 beschrieben worden. Es sind ihrer 344, welche auch in neun Gänge getheilt sind, sich auf Blättern von 13″ Höhe und 9″ Breite befinden und in einem Folio-Band vereinigt sind, der den Titel führt: „Dieße tzeigunge unnd Weysunge deß allerhochwirdigstenn Heyligthumbs ist geteilet unnd verordenet in Newn teile ader Genge". Merkel bemerkt ferner, dass die Holzschnitte im Heiligthumsbuche höchst wahrscheinlich nicht nach den Gegenständen selbst, sondern nach diesen Malereien ausgeführt sind. Dies schliesst er aus einem Vergleiche mit der Dreyhaupt'schen Ausgabe und fügt ferner hinzu, dass manche der Miniaturen, namentlich die Apostelbilder, im Style A. Dürer's gehalten sind, ein Umstand, der für unsere Untersuchung wichtig ist.

Der Aschaffenburger Domschatz wird von Heller dem älteren Cranach zugeschrieben, mit dem Bemerken, dass der Meister dieselben zu den Formschnitten benutzt hat. Dieser Behauptung widerspricht jedoch Schuchardt entschieden, nach dessen auf Autopsie gegründeter Ansicht weder Cranach die Miniaturen gemalt hat, noch solche zu den Holzschnitten verwendet sind.

Mögen nun die Zeichnungen zu Aschaffenburg keineswegs von Cranach herrühren, so sind wir doch fest der Ueberzeugung, dass die Formschnitte des Hallischen Heiligthumsbuches zum grossen Theile nach Zeichnungen dieses Meisters ausgeführt sind, und halten wir Merkel's Annahme, dass Cranach bei seinen Entwürfen das Miniaturwerk benutzt habe, aus dem Grunde für sehr wahrscheinlich, weil die Abbildungen der silbernen Apostel, welche als Zeichnung in Dürer's Manier sind, auch in dem Buche mehrfach an Dürer erinnern. Auch mögen zu einzelnen Gegenständen des Schatzes Zeichnungen von Dürer oder aus dessen Schule vorhanden gewesen sein, welche durch den Churfürsten in Cranach's Hände gelangten und von ihm entweder unverändert, oder mit Abänderungen zu den Holzschnitten benutzt wurden, wie wir denn schon oben bei Beschreibung des zweiten Blattes auf Dürer's Mitwirken aufmerksam gemacht haben. Dass Cranach oder Dürer manche der Stöcke selbst geschnitten haben, daran kann Niemand denken; doch lässt sich Cranach's Manier häufiger erkennen, besonders aber in der im ersten Gange unter No. 10 aufgeführten Gruppe, bei welcher der Kopf des Johannes ächt cranachisch erscheint. Auch die Apostel und Heiligen ähneln vielfach den gleichartigen Darstellungen, welche im Hortulus Animae vorkommen, z. B. Gang V. No. 7 und 9 mit Heller No. 254 und 262, Gang VI. No. 5 mit Heller No. 267, wo auch die gleiche Rechtschreibung Antanus für Antonius im Heiligenscheine zu beachten ist. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen Gang IV. No. 6 (schöner Kopf), Gang VIII. No. 30 und Gang IX.

No. 1 und 6, Blätter, welche durch schönere Zeichnung hervorragen.

Gehen wir schliesslich noch die verschiedenen Ansichten der Iconographen und Bibliographen durch, so begegnet uns zuerst Clement, der (nach Michaelis) Lucas Cranach als Meister der Holzschnitte bezeichnet. Darauf erklärte sich Dreyhaupt zunächst für Dürer, dem Heller in seinen Werken über Cranach und Dürer widersprach, und für Cranach redete. Der Verfasser des Catalogs von der im November 1854 verkauften Bibliothek des Hofraths S. Boisserée, unter No. 2147, nimmt abermals das Wort für Dürer und weist auf den leidenden Heiland und die Apostel hin. R. Weigel (No. 20449[a]) führt einen Theil der Holzschnitte als von Dürer und Cranach auf, und Julius Hübner, der Verfasser eines Aufsatzes in No. 14 des Kunstblattes von 1855, über die im zweiten Gange unter No. 10 erwähnte Rose, nennt Cranach als Meister.

Der Vollständigkeit wegen sollen noch die zwei späteren Ausgaben des Hallischen Heiligthumsbuches genannt werden. Die älteste von ihnen, welche der Professor Wolfg. Franz in Wittenberg besorgte und von Paul Helwig daselbst, zusammen mit einem neuen Abdrucke des Wittenbergischen Heiligthumsbuches, gedruckt wurde, ist umständlich von Heller (Lucas Cranach, 2. Ausg. S. 195 u. ff.) beschrieben. In dieser Ausgabe kommt keiner von den Holzschnitten des Originals vor, wie solche überhaupt in keinem andern Druckwerke gefunden werden, was sich einfach daraus erklären lässt, dass der Künstler nach Vollendung des Werkes die Stöcke an den Churfürsten abliefern musste. Die jüngste Ausgabe veranstaltete Dreyhaupt, und bildet diese einen Theil seiner schätzbaren Beschreibung des Saal-Kreises. Sie findet sich im ersten Bande dieses Werkes, beginnt mit Seite 853, schliesst mit Seite 866 und enthält 15 Kupfertafeln (A - P), auf welchen die Holzschnitte der Original-Ausgabe (jedoch ohne die Wappen) in geringem Kupferstich wiedergegeben sind. Sehr schön aber ist die von einem unbekannten Künstler gestochene Copie vom Bildnisse des Cardinals auf dem Titelblatte (Heller No. 1027).

Literatur zum Hallischen Heiligthumsbuche.

J. D. Michaelis im catal. libror. J. P. de Ludewig, p. I. p. 344. — Clement, Biblioth. curieuse, t. I. p. 122. — Freytag, Analecta, p. 1047. — Vogt, Catalogus 1753, p. 414. — Bauer, Bibliotheca libror. rar. t. IV. p. 249. — Panzer, Annalen, B. I. No. 999, und Zusätze, S. 196. — Widekind, Verzeichniss von raren Büchern, S. 48. — Ebert, Bibliograph. Lexikon, B. II. No. 23883. — Heller, Lucas Cranach's Leben und Werke, 1. Ausg. S. 258 und 354, und 2. Ausg. S. 49, 195 und 199. — Heller,

A. Dürer's Leben und Werke, B. II. S. 508 u. ff. — Merkel, die Miniaturen u. s. w. zu Aschaffenburg, S. 11. — Schwetschke, Vorakademische Buchdruckergesch. der Stadt Halle, S. 20. — Grässe, Lehrbuch der Literärgeschichte, B. III. Abth. 1, S. 165. — Schuchardt, Cranach's Leben und Werke, B. II. S. 12.

Bei dieser Gelegenheit machen wir auf ein kleines Werk aufmerksam, das mit Holzschnitten von und nach Lucas Cranach d. Ä. geziert und den Kunstschriftstellern bis dahin unbekannt geblieben ist.

Ein ser andechtig Cristenlich Buchlei̅ aus hailige̅ schrifften vnd Lerern von Adam von Fulda in teutsch reymenn gesetzt. kl. 8. O. Sz. u. Custod., mit der Sign. a V—e.

Der Dichter nennt sich auf dem 1. Blatte: „Wolff Cyclop von Czwickaw der freye̅ kunst magister", von dem Adelung im Nachtrage zu Jöcher's Gelehrten-Lexikon B. II. S. 594 mehrere Schriften anführt, welche in die Jahre 1524—26 fallen. Auch unser Gedicht mag nicht später erschienen sein, und ist wohl von Georg Rhau in Wittenberg gedruckt.

Die Holzschnitte sind:

1. Die heil. Dreieinigkeit. Gott Vater hält den gekreuzigten Heiland, auf dem Kreuze die Taube.
2. Die Erschaffung Eva's.
3. Die Verkündigung Mariae.
4. Christi Einzug in Jerusalem.
5. Die Kreuzigung Christi.
6. Christi Höllenfahrt.
7. Das sächsische Wappen.

Höhe: 4″ 2‴, Breite: 2″ 9‴. Ohne Zeichen.

Von diesen Holzschnitten, welche hier in trefflichen Abdrücken vorliegen, tragen die meisten Cranach's Charakter, und sind dieselben grösstentheils in der Octav-Ausgabe des niedersächsischen Hortulus Animae (Wittenberg, Rhau's Erben, 1550) später wieder angewandt. Man vergl. Weigel's Kunstcatalog No. 18349.

Nachtrag.

Nach Absendung des vorigen Aufsatzes trifft noch eine Mittheilung von Seiten eines erfahrenen Kunstkenners ein, nach dessen, auf Selbstanschauung begründeter Ansicht Matthias Grünewald, gen. Matthias von Aschaffenburg nicht allein die Zeichnungen zu den Holzschnitten entworfen, sondern auch die Aschaffenburger Miniaturen grösstentheils ausgeführt haben soll. Dürer's Mitwirken an beiden wird für sehr wahrscheinlich gehalten. Auch Herr R. Weigel sieht in neuester Zeit Grünewald für denjenigen an, der die Zeichnungen für die Holzschnitte

des Heiligthumsbuches gemacht hat, und wäre dann diesem Meister, nach seiner Kunstweise, ein Stand zwischen Dürer und Cranach anzuweisen.

Wiechmann-Kadow.

Sebastian Münster's Cosmographie.

1537.

Heller (Geschichte der Holzschneidekunst, S. 142) sagt von Münster's Cosmographie:

„Die erste Ausgabe erschien 1544 zu Basel bei Heinrich Petri. In Georgi's Lexikon wird wohl eine von 1534, in Aretin's litterar. Handbuch für die Geschichte Baierns eine von 1541, und in Rotermund von 1543 angegeben; aber diese Ausgaben existiren nicht."

Ferner bemerkt Ebert (Bibliograph. Lexikon, No. 14500):

„Die in Aretin's literar. Handbuch für die baier. Geschichte I. 142 erwähnte Ausgabe von 1541 ist wohl blos Druckfehler statt 1544, da der Verf. in seiner Dedication vom Jahre 1544 sagt, er sei vor zwei Jahren noch mit dieser Arbeit umgegangen."

Wenn nun auch aus diesen Angaben, und namentlich aus Münster's eigenen Worten hervorgeht, dass die Cosmographie in dem vollkommenen Zustande, wie sie in der Ausgabe von 1544 erscheint, nicht früher als in diesem Jahre gedruckt wurde, so giebt es dennoch eine ältere Ausgabe vom Jahre 1537, welche gleichsam als Entwurf des grösseren Werkes zu betrachten ist.

Der Titel dieser, soviel ich weiss, noch nicht gekannten Ausgabe lautet [1]):

Cosmographei. | Mappa Europae, Eygentlich fürgebil | det, aufsgelegt unnd beschribenn. Vonn aller land | und Stett ankunfft, Gelegenheyt, sitten, ietzi- | ger Handtierung und Wesen. | Wie weit Stett unnd Länder inn Europa | von einander gelegen, leichtlich zufinden. | Des Polus in ieglicher statt erhebung, Da | her vil nutzbarkeyt, als die Soñuhr, Compass, | Chilinder etc. zumachen. | Wie einer fürgenommene reyse zu wasser | und land, durch einen Compass, richten, und | ungeirret zu einer statt zutreffen soll. | Künstlich unnd gewisse anleytung, einen | um̃kreiss einer statt oder Landschafft zu verzeich- | nen, Mappen und Landtaffeln zu machen, | durch Sebastianum Munsterum | an tag geben.

---

1) Das im Titel Gesperrte ist mit grösseren Lettern gedruckt.

Am Ende: Getruckt zu Franckfurt am Meyn, bei Christian Egenolff. 1537.

In 4. — 24 unbez. Bll. — Sign. A—Fjjj.

Die Rückseite des Titels beginnt mit: „Anleytung wie man geschicklich einen umbkreiss beschreiben soll. Sebastianus Münster.“ Auf der Stirnseite des 3. Bl. befindet sich eine Landkarte der Gegend um Heidelberg, welche die ganze Quartseite einnimmt. Diese Karte ist auffallend genau, mit Angabe der Landstrassen und unstreitig nach Münster's eigener Zeichnung; der Holzschnitt ist roh. Auf der Rückseite folgt die Erklärung der Landtafel. Auf Bl. 4 beginnt die Anweisung zum Messen, zum Auffinden der Polhöhe und zum Gebrauche des Compasses.

Auf Bl. 6 folgt nun die kurzgefasste geographische Darstellung Europa's nach Pirckheymer, Seb. Frank u. A., sowie der einzelnen Länder, und schliesst das Buch mit einer etwas ausführlicheren Beschreibung der Türkei und deren Bewohner.

Ausser der erwähnten Landkarte sind noch 22 kleine unbedeutende und rohe Holzschnitte vorhanden, welche Ansichten von Städten, Burgen u. s. w. darstellen.

Diese Angaben werden meine obige Bemerkung, dass dies Werk ein Entwurf zu der grösseren Cosmographie sein dürfte, rechtfertigen. **Wiechmann-Kadow.**

Jacob de Barbary, der Meister mit dem Schlangenstabe.

Von **E. Harzen.**

Brulliot's Entdeckung zweier Oelgemälde, aus denen Name und Vorname dieses Meisters hervorgehen, hat zu ferneren Forschungen über dessen bisher dunkle Lebensverhältnisse den Weg gebahnt. Ohne Zweifel ist dieses derselbe Künstler, dessen der Anonymus des Morelli unter dem Namen Jacomo de Barberino gedenkt, von dem im Jahre 1521 mehrere, leider nicht näher bezeichnete, Werke im Palast Grimani zu Venedig existirten;[1]) den er einen Venezianer nennt, der sich nach Deutschland und Burgund begeben, und die Manier dieser Lande angenommen habe;[2]) Daten, welche der Herausgeber mit der Bemerkung begleitet, dass

---

1) In casa del Cardinal Grimano 1521. Sono ancora ivi opere de Jacomo de Barberino Veneziano, che andò in Alemagna e Borgogna, e presa quella maniéra, fece molte cose, zoè .... J. Morelli Notizie d' opere di Disegno etc. p. 77.

2) Nämlich die Niederländische Weise in Oel zu malen, vom Anon. „Maniera Ponentina“ genannt.

sein Name unter den Venezianischen Künstlern nicht weiter erscheine.

Jacobus Barbarus Venetus wird bei Geldenhauer (Noviomagus) ein Maler genannt, den Graf Philipp von Burgund auf einer Reise durch Italien in Dienst genommen, um gemeinschaftlich mit Jan de Mabuse sein Schloss Zuytborch mit Malereien auszuschmücken.[3])

Graf Philipp, ein natürlicher Sohn Herzog Philipp's von Burgund, genannt: des Guten, bekleidete in früheren Jahren die Würde eines Admirals von Seeland, und starb als Bischof von Utrecht im Jahre 1524. Von Liebe zur Kunst getrieben, ererbt vom Vater, übte er selbst die Malerei als Dilettant, und, wie es scheint, ebenfalls das Kupferstechen, wobei er zugleich den Ruf eines Kenners behauptete.[4])

Eine Botschaft Maximilian's des Ersten an Julius den Zweiten führte den Grafen nach Rom, wo er eifrigst dem Studium von Kunst und Alterthum oblag. Jan de Mabuse begleitete ihn, um von den vorzüglichsten Monumenten Zeichnungen zu entwerfen, und kehrte auch mit ihm nach den Niederlanden zurück. Auf dieser Reise wurde für den erwähnten Zweck Jacobus Barbarus gewonnen, wahrscheinlich von seinem zeitweiligen Aufenthalt Venetus genannt, der, unter Berücksichtigung aller Umstände, mit dem vorhin genannten Jacomo Barberino identisch ist.

Geldenhauer, der nicht allein J. de Mabuse, sondern auch J. de Barbary persönlich gekannt haben wird, da er von 1512 an bis zum Tode des Grafen in dessen Diensten stand,[5]) nennt sie Beide Künstler ersten Ranges, sie mit Zeuxes und Apelles vergleichend, und giebt, indem er J. d. B., obgleich dieser bereits mit Tode abgegangen war, auf gleiche Höhe mit Jan de Mabuse stellt, uns einen Maassstab zu Beurtheilung dessen Tüchtigkeit an die Hand.[6])

---

3) G. Noviomagus Vita Phil. Burgundi, Ep. Ultraj. Freher Rerum Germ. III p. 184.

4) Delectabatur ille picturis, habebat hunc eius artem iudicem simul et artificem, pictoriam nam et aurifabrilem, adolescens didicerat. Ib.

5) Dieser Schriftsteller führt unter den Familiaren des Grafen den Erasmus an, der zugleich mit demselben sich in Italien befand. Von dem Kunstleben an dessen Hofe dürften sich wohl des Erasmus Versuche im Malen herdatiren, welche, so wenig auch van Mander von ihnen zu melden weiss, demselben die Auszeichnung verschafften, an die Spitze dessen Lebensbeschreibungen Niederländischer Maler gestellt zu werden.

6) In patriam reversus, (Philippus) totus exornandae arci suae Suytburgo intentus, inter fabros, architectos, sculptores et pictores versabatur adeo familiariter, ut unus illorum putaretur Aderant ei et versificatores, qui picturas atque structuras carminibus ornarent, ut utramque picturam, et loquentem et tacitam, ostentare posset. Excellentes in quavis arte artifices miro favore prosequebatur, domique suae liberaliter alebat. Arcessierat sibi magnis expensis pictores et ar-

Es scheint, dass diese Reise in den Jahren 1505 und 1506 stattfand,[7]) und dass der Graf auf dem Hinwege zu Venedig verweilte, wo eben damals der Kaiser hinsichtlich seines lange vorbereiteten Römerzuges, fruchtlose Unterhandlungen, den Durchmarsch seines Heeres betreffend, pflegte, und dass bei dieser Veranlassung Jac. de Barbary engagirt wurde; eine Zeitbestimmung, welche belangreich ist, weil sie den Wendepunkt angiebt, wo das Italische Element, nach Niederland verpflanzt, das Heimische zu verdrängen begann, zu welcher Umwälzung diese Reise den ersten Anstoss gegeben haben dürfte.[8])

Auf diese Weise gerieth unser Künstler nach Niederland, wo er später in Dienste der Erzherzogin Margarethe eintrat, Tochter Maximilian's, die zu Brüssel residirte. Diese hochbegabte Frau, eine Nichte des Grafen Philipp, und ebenfalls den Künsten hold, besass in ihrem Palaste zu Mecheln eine kleine Sammlung von erlesenen Gemälden, unter denen, wie aus einer Inventur vom 17. Juli 1516 erhellt, sich mehrere Stücke von der Hand J. de B's befanden, den diese Acte als bereits verstorben anführt.[9])

Als wenige Jahre hernach, 1520, 1521, Albrecht Dürer die Niederlande besuchte, fand er bei der Erzherzogin eine huldreiche Aufnahme;[10]) sie zeigte ihm viele schöne Sachen und unter ande-

---

chitectos primi nominis, Jacobum Barbarum Venetum et Joannem Malbodium, nostrae aetatis Zeusim et Apellem. Ib. p. 187.

7) Noviomagus erwähnt der Mission des Grafen mit den Worten: „egerat enim Legatum Romae sub Julio in praestanda obedientia nomine Caroli Principis"; Prinz Carl (geb. 1500, später Carl V.) war aber während des Pontificats Julius des Zweiten noch minderjährig, so dürfte denn der im Jahre 1506 erfolgte Tod Philipp's des Schönen und Maximilian's Bewerbung um die Vormundschaft für seinen Enkel, dazu Veranlassung gegeben haben. Die Wahrscheinlichkeit dieser Zeitbestimmung wird durch Umstände befestigt, von denen weiter unten die Rede ist.

8) Vasari nennt Mabuse den ersten Niederländer, der unternommen habe, einen Reichthum von unbekleideten Figuren auf Italische Weise poetisch zusammenzustellen, welches eben der Weg war, den auch de B. betreten hatte, wie unter anderem zwei seiner grossen Holzschnitte beweisen.

Graf P., als ein Herr von Bildung und freier Sitte geschildert, und damals noch eine weltliche Stellung einnehmend, scheint aus Vorliebe zum klassischen Alterthum die Welsche Kunst, welche in Profangeschichte, Fabel und Allegorie aufzublühen begann, bevorzugt zu haben. Sein Einfluss war es also, der Mabuse veranlasste oder bestärkte, eine Richtung zu verfolgen, die bei de Barbary bereits ausgebildet war, und welche dieser, wie sich ergeben wird, ein ganzes Decennium früher eingeschlagen hatte. Wie aber schon Dürer während seines ersten vielfach bestrittenen Aufenthalts in Venedig vom Italischen Einfluss fortgezogen wurde, wird sich bei anderer Veranlassung erörtern und mit Gründen belegen lassen.

9) Le Glay Correspondance de l'Empereur Maximilien I. et de Marguerite d'Autriche. Vol. II. p. 479.

10) Jedoch bewies sie sich karg gegen ihn. D. beklagt sich in seinem Tagebuche: „sonderlich hat mir Fraw Margareth, für das ich ihr geschenkt, und gemacht hab, nichts geben" (p. 140). Er hoffte sich ihr durch ein Bildniss ihres Vaters zu empfehlen, „aber," schreibt er, „da sie ein solchen Misfall darinnen

ren auch diese Gemäldesammlung zu Mecheln, über welche Dürer in seinem Tagebuche Folgendes aufgezeichnet hat.

„Den Freidag wis mir Frau Margareth all Ihr Schön Ding, darunter sahe ich bey 40 kleiner Täfelein von Oehlfarben, dergleichen von Reinigkeit und güth darzu nie gesehen hab, do sahe ich auch ander gut Ding, von Johannes (v. Eyck) Jacob Walchs; Ich bat mein Frauen umb Meister Jacobs Büchlein, aber sie sagt, sie hetts Ihrem Maler zugesagt“ [11]) u. s. w.

Nicht ohne Bedeutung ist es, dass unter allen diesen von Dürer hochgepriesenen Werken grosser Meister, wie z. B. des Johannes [12]) (v. Eyck), Rogier (v. d. Weyde), Hans (Hemling), Michiel (Coxie), Sanders (J. v. Hemsen), Dirik (Stuerbout), deren kurz im Inventarium erwähnt wird, Dürer nächst denen des Erstgenannten, nur allein diejenigen Jacob Walch's der Anmerkung werth findet, ja dass er sich sogar die Freiheit nimmt, die Statthalterin um dessen Kunstbuch anzugehen. Dieses lebhafte Interesse an einem obscuren Künstler, unter solchen Verhältnissen, erklärt sich einfach durch den Umstand, dass Walch als geborener Nürnberger Dürer's Landsmann war, und leitet auf die Spur, dass dieser und Jac. de Barbary eine und dieselbe Person seien; denn im Inventarium ist Jacob Walch's nicht gedacht, und in demselben auch kein anderer Maler Jacob als auf de Barbary bezüglich zu finden, der auf Anlass seines langen Aufenthalts in Welschland von seinen Landsleuten Walch genannt wurde, bekanntlich mit Walh, Wahl oder Wälsch gleichbedeutend.

Der Meister mit dem Schlangenstabe ist also ein Deutscher, und es muss eine dunkle Tradition hievon sich erhalten haben,

---

hatt, do führet ich ihn wieder weg“ (p. 135). Bei seiner Abreise verhandelte er das Bild: „Ich hab mein Conterfetten Kaiser geben umb ein weiss Englisch Thuch, das hat mir geben Jacob's Tomasins Aidem“ (p. 141). Ib.

11) F. Campe, Reliquien von Alb. Dürer. p. 135.

12) Das Hauptbild, das die Statthalterin von diesem Meister besass, ist im Inventarium mit folgenden Worten angeführt: Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme dedans une chambre, qui fut donné à Madame par Don Diégo, les armes duquel sont en la couverte du dit tableaul. Fait du painctre Johannes.

J. Ernoulphin oder Arnoulphin (Arnolfino) wird ein zu Brügge ansässiger Luniheser Kaufmann genannt, der in d. J. 1422—25 dem Herz. Phil. d. Guten Stoffe lieferte. Laborde Ducs de Bourgogne p. 196 seq.

Sicherlich ist dieses dasselbe Bild, dessen van Mander im Leben J. v. E. erwähnt, das nach seiner Angabe sich später im Besitz der verwitweten Königin Maria von Ungarn, Schwester Carl's V., befand und nach mancherlei Schicksalen zuletzt im Jahre 1842 an die Brittische National Gallery gelangte. R. N. Wornum Catalogue of the Pictures in the National Gallery. Lond. 1849. 8. unter No. 186. p. 76.

Demnach würde anstatt Johannes de Eyck fuit hic, wie W. annimmt, in der Voraussetzung, dass des Malers eigenes Bildniss vorgestellt sei, welche durch obigen Namen hinfällig wird, fecit hic zu lesen sein, wie der Uebereinstimmung der Gothischen Schrift und der Wahrscheinlichkeit gemäss ist.

welcher auch A. Bartsch gefolgt ist, indem seine Kupferstiche bisher stets der deutschen Schule beigeordnet worden sind, während doch deren Italienischer Ursprung nicht zu verkennen ist.

Wie aber der Künstler zu dem fremdartig lautenden Namen gekommen ist, muss dahin gestellt bleiben, vermuthlich wurde er von einer Venezianischen Patrizierfamilie entlehnt, deren Schutz er sich zu erfreuen hatte, wie in Italien nicht ungewöhnlich. Dort standen damals die Barberi in grossem Ansehen, durch Wissenschaft und Ehrenstellen ausgezeichnet, desgleichen die Barberighi, deren Agostino das Dogat bekleidete, so wie die Barberini, später in den römischen Fürstenstand erhoben. Da nun der Meister in Flandern den Namen beibehielt, unter welchem er in Venedig einen Ruf erworben hatte, so müssen wir wohl darauf verzichten, jemals seinen Werken unter dem Namen Walch's zu begegnen, wie denn auch, meines Wissens, bisher noch kein solches gefunden wurde; zugleich liegt es am Tage, weshalb seine vaterstädtischen Biographen Neudörffer und Doppelmaier, die ihn als Jacob Walch unter den Nürnbergischen Künstlern aufführen, von seinen Lebensumständen so wenig zu berichten wissen, da er unter fremdem Namen ihrer Kunde entgangen war. Des Letzteren Angabe, dass Walch Dürer's Lehrmeister gewesen, ist also durchaus unwahrscheinlich, falsch jedenfalls das angeführte Sterbejahr 1500.

Wenn nun Brulliot, auf das Zeichen des Schlangenstabes fussend, womit Meister Jacob, hier Walch, dort de Barbary genannt, dessen wahrer Name uns noch verborgen bleibt, seine pseudonymen Werke ausstattete, ihn mit dem Kupferstecher, den Christ, die Verwirrung mehrend, ominös genug François de Babylone benennt, oder A. Bartsch's Maître au Caducée, identisch erklärt, so liesse sich entgegnen, dass so wenig der Caduceus Letzterem allein angehört, als das Christusbild zu Weimar, auf das sich Brulliot bezieht, mit A. Bartsch's unter No. 3 beschriebenen Blatte irgend übereinstimmt. Bis hieher würde die Identität immer noch in Frage stehen, wenn nicht die Stylverwandtschaft zwischen den Stichen dieses Meisters und J. Walch's Prospecte von Venedig, von dem sogleich die Rede sein wird, alle Zweifel höbe, wodurch zugleich Heineken's und anderer Schriftsteller Conjecturen über Letzterem zugeschriebene Blätter eine Widerlegung finden.

Was von J. Walch's oder Barbary's Gemälden, so weit bekannt, auf unsere Zeit gekommen ist, beschränkt sich auf folgendes Wenige.

Der Heiland im Brustbild, unter Lebensgrösse; ein wehmüthiger Ausdruck ruht auf den Zügen des feinen jugendlichen Kopfes, dessen lange blonde Locken sehr weich und zart behandelt sind. Die Gewandung ist Bellinisch. Auf dunklem Grunde, bezeichnet IA. D. B. mit dem Caduzeus. Gallerie zu Weimar.

Die Heiligen Catharina und Barbara, Flügelblätter eines Tryp-

tichons, Letzteres stark beschnitten. Anmuthige, blond gelockte Köpfe, ebenfalls von leidendem Ausdruck. Fliessende schmale, parallele Falten, geschlitzte und gebauschte Aermel wie in den Kupferstichen. Kniestück unter Lebensgrösse; auf dunklen Gründen. Gallerie zu Dresden, bezeichnet 468 a und b, aber im Verzeichniss fehlend.[13])

Stilleben. Ein erlegtes Rebhuhn und ein Paar Eisenhandschuh, hängen, mittelst eines Pfeiles befestigt, am Nagel einer Wand von weisslich geädertem Tannenholze. Bezeichnet mit Jac. de Barbarj P 1504 und dem Caduzeus. Gallerie zu Augsburg.

Schwerlich wird man dem Künstler den Gang seiner Ausbildung nachweisen können, die Färbung und zartfleissige Ausführung weisen nur im Allgemeinen auf Gio. Bellino's Schule hin und diese sind es, welche vornehmlich seinen Ruf begründet haben dürften, denn seine Erfindungen sind öfter seltsam als glücklich und seine Zeichnung fällt zuweilen schwach aus. Obige Gemälde können überhaupt nur einen unzulänglichen Begriff von des Künstlers Befähigung gewähren, aber es ist zu hoffen, dass einige diesem Gegenstande zugewandte Aufmerksamkeit zur Entdeckung Mehrerer führen werde.

Im Besitz der Statthalterin befanden sich laut des oben angeführten Inventars folgende Stücke unseres Meisters:

Der heilige Antonius, auf Leinen.

Ein grosses Bild mit einem Hirschkopfe, daneben ein Jäger mit einer Armrust bewaffnet.

Ein kleines Bild mit dem Portrait eines Portugiesen. Ohne Farbe gemalt (Grisaille?).

Ein Crucifix.[14])

In einem anderen Inventar vom Jahre 1524 findet sich noch:

Ein Bildniss der Erzherzogin, als sehr vorzüglich angeführt.[15])

---

13) M. Renouvier, der diese interessanten Bilder dem J. d. B. zuschreibt, muss ich durchaus beistimmen, von dessen gütiger Aufforderung ich Veranlassung nahm, meine gesammelten Notizen über den Meister hier versuchsweise mitzutheilen. Lettre à Mr. Weigel, Kunstblt. 1855. p. 99.

14) Ung saint Antoyne fest de la main de mestre Jaques, fest sur toyle. Ung autre grant tableaul d'une teste de cerf et ung arbalestrier avec une arbalestre carnequin. Fait de la main de feu Maistre Jaques de Barbaris. Ung petit tableaul du chief d'ung Portugalois, fait sans couleur par maistre Jaques Barbaris. Tableau d'ung crucifix fait de la main de feu maistre Jaques. Le Glay l. c.

15) La portraicture de Madame fort exquise, fête de la main de feu Maistre Jaques, und von zwei obigen heisst es:

Un autre tableau exquis, ou il a ung homme avec une teste de cerf et ung crannequin au milieu et le bandaige. Fait de la main de feu Maistre Jaques de Barbaris.

Ung crucifis, joignant le dit tableau, fait de la main de Maistre Jaques au pied de la croix sont 2 teste de mors et une teste de cheval.

L. de Laborde Inventaire des Tableaux etc. de Marg. d'Autriche. Paris, 1850. 8. p. 24.

Von der Existenz dieser Stücke haben wir keine Kunde.

A. Bartsch[16]) beschreibt 24 Bl. Kupferstiche, welche grösstentheils das Zeichen des Caduceus führen: zweier anderer erwähnt Ottley,[17]) und noch zweier mehr F. v. Bartsch.[18]) Diesen sind hinzuzufügen:

Eine Mutter in sitzender Stellung, mit dem rechten Arm ein Kind an die Brust schliessend. Ein Mann steht zur Rechten. Links oben der Caduceus. Br. 3. 8. H. 4. 4. Pariser M. Im Britt. Mus.

Ein Centaur, von einem Drachen und Schlangen umstrickt, entflieht nach der Rechten zu, ein zweiter Centaur folgt ihm auf dem Fusse. Links oben der Caduzeus. B. 4. 9. H. 4. 10. Ebendaselbst.

Judith links und Catharina rechts, neben einander stehend; erstere Figur ist eine Wiederholung von der Gegenseite des Blattes A. Bartsch. Br. 3. 1. H. 4. 4. Etwas roh radirt und überhaupt zweifelhaft. Ebendaselbst.

Zwei Holzschnitte mit figurenreichen Darstellungen beschreibt F. v. Bartsch a. a. O. unter No. 366. 367.[19])

Diese beiden Blätter dürften nach dem Papier mit dem Zeichen der Armrust, auf welchem sie abgedruckt gefunden werden, in Italien entstanden sein, wohingegen das der Kupferstiche mit dem Burgundischen p. der Hand u. s. w. einen Niederländischen Ursprung andeutet. In dieser Beziehung ist es bemerkenswerth, dass nur zwei Deutsche, nämlich Hier. Hopfer und Nic. Weilbronner letztere copirt haben und dass keine Italienischen Nachstiche vorkommen, denn Ag. Veneziano's Opferhandlung (B. 336) ist zu sehr abweichend von de Barbary's No. 19 des Verzeichnisses von A. B., als dass es für Copie gelten könnte. Noch weniger aber kann de Barbary's Arbeit eine Copie von Veneziano's sein, weil dieser bei des Ersteren Tode noch Anfänger in der Kunst war.

Ein Hauptblatt des Meisters ist der berühmte in Holz geschnittene Prospect von Venedig vom Jahre 1500, das eines der bedeutendsten Werke dieser Kunst genannt zu werden verdient. nicht allein in Hinsicht der Zeit, in welche dessen Erscheinung als eines der ältesten datirten Italienischen Holzschnitte einfällt, als auch seines Kunstwerths und seiner historischen Merkwürdigkeit halber. In Italien wird es gewöhnlich A. Dürer zu-

16) A. Bartsch le Peintre-graveur VII. p. 516.

17) W. Y. Ottley, History of Engraving. p. 585.

18) F. v. Bartsch, die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek. p. 36.

19) Der Verfasser führt diese Blätter als Metallschnitte an, doch existiren neuere Abdrücke mit häufigen Spuren des Wurmfrasses, zum Beweise, dass die Stöcke aus Holz bestanden.

geschrieben, doch ist hier der Ort, es unserm Künstler zu vindiziren.[20])

Diese Vorstellung ist auf sechs Holztafeln von sehr ungewöhnlichen Dimensionen ausgeführt, welche vereinigt ein Ganzes von 109 Pariser Zoll Breite auf 50 der Höhe bilden. Man übersieht in demselben die prächtige Stadt der Lagunen mit ihren unzähligen Kirchen und Palästen, von denen die bedeutendsten mit Namen bezeichnet sind, Kanälen, freien Plätzen, Gärten u. s. w. von einem Standpunkte in der Nähe der Dogana aus, in mässiger Vogelschau, so dass bei dem grossen Maassstabe des Blattes alle Gegenstände mit hinreichend ausführlichen Details perspectivisch erscheinen, daher es, obwohl gewöhnlich Plan genannt, vielmehr eine Ansicht von Venedig darstellt. Aus den noch existirenden Gebäuden lässt sich auf die grosse Treue der Zeichnung des Ganzen schliessen, wodurch das Werk für die ältere Topographie der Stadt eine besondere Wichtigkeit erhält. Die Ausführung in dicht geschlossenen und mehrfach gekreuzten Schraffirungen, sehr abweichend von der Manier gleichzeitiger Venezianischer Formschneider, zeigt grosse Sorgfalt und zugleich malerische Freiheit, wodurch man berechtigt wird anzunehmen, dass der Künstler selber Hand an die Stöcke gelegt habe.

Oben in der Mitte des Blattes thront Mercur als Götterbote in einer Wolkenglorie, den Caduzeus schwingend; umher befindet sich die Inschrift: MERCURIUS PRECETERIS HUIC FAUSTE EMPORIIS ILLUSTRO, unter derselben die Uncialbuchstaben VENETIE und die Jahreszahl M. D.

Weiter unten erscheint Neptun auf dem Rücken eines Delphins; an seinem Dreizack hängt eine Tafel mit der Inschrift: AEQUORA TUENS PORTU RESIDEO HIC NEPTUNUS. Umher am Rande sind acht Köpfe von grösserer Proportion vertheilt, die Hauptwinde vorstellend, nebst ihren Bezeichnungen.

In diesen Figuren ist der Meister durchaus nicht zu verkennen, so wie auch in anderen Einzelheiten eine Uebereinstimmung mit seinen übrigen Blättern, namentlich den Holzschnitten obwaltet.

Dass in diesem Epoche machenden Werke das Weltemporium nicht mehr nach väterlicher Sitte dem Schutze des heiligen Marcus, unter dem die Republik gross und blühend geworden, sondern vielmehr antiken Göttern anbefohlen erscheint, ist ein augenfälliges, merkwürdiges Zeichen des zur Zeit in die Kunst eindringen-

20) Morelli (Notizie p. 225) bemerkt, dass, nachdem Algarotti sich darüber ausgesprochen, Niemand mehr an Dürer denken würde; dieser hatte nämlich in einem Schreiben vom 10. Februar 1758 aus Bologne sich gegen den Grafen Bonome geäussert, die Figuren besässen ein Secco italiano, welches von Nachahmung griechischer Statuen zeuge: es sei ausgemacht, dass der Plan von Mantegna herrühre. Opere T. VIII. Ven. 1792.

den Heidenthumes. Inzwischen wurde das Symbolum des Schlangenstabes, der nach Vater Homer „die Wachen lullt in Schlaf und Schläfer munter macht" von der Handelswelt beifällig adoptirt, auf alle Zeiten, und mag wohl selbst der Künstler vom Erfolge Veranlassung genommen haben, es fortan zum guten Zeichen sich anzueignen.

Man kennt drei verschiedene Ausgaben dieses Werkes.[21]) In der ersten vom Jahre 1500 erscheint der Glockenthurm von S. Marco in dem abgestumpften Nothdache, womit derselbe bekleidet wurde, als dessen Spitze, im Jahre 1489, vom Blitze getroffen abbrannte. In der zweiten, ohne Jahrszahl, erblickt man den Thurm mit der steinernen Pyramide, wie sie noch heute existirt, welche binnen der Jahre 1511 bis 1514 aufgeführt wurde, aus welchem Grunde die diesem Zustande nicht entsprechende Jahrszahl 1500 beseitigt wurde. Diese Abdrücke fallen schon merklich geringer aus. In der dritten Ausgabe endlich sind Nothdach und Jahrszahl wie in der ersten ergänzt, wo die abgeänderten Stellen an der roheren Ausführung zu erkennen. Dieser Umstand lässt sich wohl nur dadurch erklären, dass, als mit der Zeit die Abdrücke der ersten Ausgabe selten und gesucht wurden, der Besitzer der Platten den früheren Zustand wieder herstellte, um der Nachfrage ein Genüge zu thun. In solchem Zustande werden die Stöcke, vom Wurmfrasse sehr beschädigt, gegenwärtig im Museo Correr zu Venedig aufbewahrt, an denen die ergänzten Stellen deutlich wahrzunehmen sind.

Es war ein unternehmender Nürnberger Kaufmann zu Venedig, Namens Anton Kolb,[22]) der dieses Werk auf seine Kosten anfertigen liess und herausgab, wie dieses aus einer von Cicogna aus den Archiven an das Licht gezogenen Supplik desselben an die Signoria hervorgeht.[23])

---

21) E. A. Cicogna, delle Inscrizione Veneziane. IV. p. 699. 751.

22) A. Kolb stammte aus angesehener Familie; noch im Jahre 1536 trat er mit einer Maschine auf, zur Reinigung der Lagunen und Kanäle bestimmt. Cicogna l. c. p. 701.

23) Notatorii della Signoria nel Gener. Arch. M. CCCC Sereno principe et exma Signoria. Antonio Cholb marchadante todescho supplica ala Sia vra: cum sit che lui principalmente ad fama de q. exsa cita di V. quella habia facto justa et propriamente retrare et stampare. la qual opera hora depoy lo tempo di 3 anni fornita: et perche esse in molte cosse ale altre opere se fano asei extracto: si per la materia dificiliss^a et Incredibile poterne far vero desegno si per la grandeza sua et dila carta che mai simile non fu facta, si anchora per la nova arte de stampar forme di tal grandeza: et per la dificulta de le composition tutte in seme, le qual cosse fusse non essendo per suo valor stimato dale zente: nela sutilleza del Intellecto le forme stampando possano supplir che per mancho de cercha a 3 fiorini una opera se posse revedere per tanto universalmente non spiera rechavarne la messa facolta, supplica adoncha ala subta vra che In gra li sia conceduto che dicta opera senza datio et senza Impedimento In tuti I luogi

In diesem Actenstücke wird zuvörderst hervorgehoben, welche unglaubliche Mühe es gekostet, sich eine genaue und richtige Zeichnung zu verschaffen, sodann wird auf die ausserordentliche, zuvor nie gesehene Grösse des Blattes, so wie des dazu verwandten Papieres, hingewiesen; auf die neue Kunst, Platten von solchen Dimensionen zu drucken, und endlich der Schwierigkeit erwähnt, die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammenzufügen. Diese Arbeiten, vornehmlich zu Ruhm und Ehre der Stadt unternommen, haben drei Jahre erfordert, weshalb das Werk, als in vielen Dingen vor anderen ausgezeichnet, nicht unter drei Goldgulden verkauft werden könne. Auf alle diese Umstände wird schliesslich die Bitte begründet, eine zollfreie und unbehinderte Ausfuhr nach allen Theilen des Venezianischen Staates zu gestatten.

Diese Erlaubniss wurde von der Signoria unterm 30. October 1500, gleichzeitig mit einem vierjährigen Privilegium gegen Nachdruck bewilligt.[24])

Nach Beendigung dieser grossen und mühevollen Arbeit dürfte J. d. B. noch einige Jahre in Venedig zugebracht haben, bevor er in des Grafen Philipp Dienste eintrat und sich nach den Niederlanden begab, welches, wie oben entwickelt wurde, wahrscheinlich im Jahre 1506 geschah, denn im nämlichen Jahre verweilte bekanntlich auch Dürer in Venedig und eine Stelle in einem Schreiben desselben an seinen Freund Pirkheymer in Nürnberg scheint ohne Zweifel auf Jac. de Barbary's, genannt Walch's, Verhältnisse Bezug zu haben.

Er sagt nämlich: „awch las Ich ewch wissen, daz vill pesser Moler hy sind wi der dawsen Meister Jacob ist, aber Anthoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob.“[26])

---

et da tute terre vre portar trar et render possa. M. Sanuto Diario III f. 730 Cicogna l. c.

24) Die Concession lautet: Die XXX Act. 1500 — quod aliquis non possit facere a modo ad annos 4 in simili forma quodque possit extrahere opus predictum pro omnibus locis, solvendo datia consueta etc. Sanudo bemerkt a. a. O. A. D. 1500 Octubrio. Noto adi 30 di q. mexe per la Signoria fu fato una terminatione che havendo Ant. Colb merchadante todesco fato con gran spexa far stampar Venezia qual si vende duc 3 l'una che possi trarle di questa cita et portarle senza pagar datio.

Im Jahre 1517 erschien ein neuer Prospect von Venedig von roherer Ausführung mit der Bezeichnung: opera di giovani adrea vavassore decto vadagnino. Cic. p. 700.

25) Für Daus, d. h. ein Mann, der eine grosse Rolle spielt.

26) F. Campe Reliquien von Albr. Dürer. p. 32. Der Herausgeber deutet diese Stelle auf einen Nürnberger Maler Jacob Elsner, der bei Neudörffer vorkommt, aber eines Theils nennt dieser ihn nicht Maler, sondern nur Illuministen, anderen Theils sprechen die mehrjährigen Beziehungen, in welchen Kolb zu Walch als Urheber des Prospects gestanden hatte, zu Gunsten meiner Auslegung.

Ein anderer Meister Jacob, dessen Dürer im Niederländischen Tagebuch als

Denkt man sich nun hier eine Frage Pirkheymer's vorhergegangen, es verlaute, dass Meister J. durch Kolb's Vermittelung eine Anstellung beim Grafen P. gefunden habe, ob denn in Venedig für solchen Zweck kein besserer Maler zu finden gewesen wäre? so erlangt jene isolirt stehende und unverständliche Stelle eine Bedeutung. Kolb war nämlich auch Dürer's Freund, wie aus diesem Briefwechsel erhellt, und wenn D. etwa Walch's Mitbewerber war, wie man vermuthen möchte, so würde seine ironische Antwort und der unverholen ausgesprochene Tadel bei dem sonst so billigdenkenden, nachsichtigen D. in dem verletzten Gefühle, den untergeordneten Meister Jacob vorgezogen zu sehen, eine natürliche Auslegung finden.

Doch dem sei wie ihm wolle, Anton Kolb, der mit Hülfe Jacob Walch's seine Speculation glücklich durchgeführt hatte,[27]) erfüllte eine Pflicht der Dankbarkeit, indem er den geschickten und fleissigen Künstler beförderte, von dem er, von seinem Standpunkte aus, mit bestem Gewissen versichern konnte, es lebe „kein besserer Maler auf Erden denn Jacob".

Kunst-Litteratur des Auslandes.

Beitrag zur Geschichte der Malerkunst in Polen.

Słownik Malarzów Polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych, lub czasowo wniej przebywających, przez Edwarda Rastawieckiego. Z Dołączeniem szesznastu rycin wizerunków celniejszych Artystów. Tom. I. Warszawa, nakładem Autora, w Drukarni S. Orgelbranda Księgarza i Typografa. przy ulicy Miodowej N. 495. 1850 und Tom. II. 1851. gr. 8.

Rudolph Weigel in Leipzig, der mit aufopfernder Hingebung das Erscheinen jedes neuen Werkes im Gebiete der Kunst-Litteratur sorgfältig überwacht, keine Ausgaben scheut, um sich

---

lebend erwähnt, war, wie aus dem Zusammenhange hervorgeht, aus Lübeck gebürtig, und stand in Diensten eines Herrn von Rogendorf.

Eben so wenig kann ein dritter dieses Namens, der sich in einem zu Venedig im Jahre 1503 erschienenen Römischen Triumphzuge in 12 Qu.-Fol.-Blättern, von Strassburg nennt, gemeint sein, weil dieser noch eine lange Zeit nachher in Venedig arbeitete.

27) Der Preis von drei Ducaten war in Berücksichtigung des derzeitigen Geldwerths ein bedeutender zu nennen, wenn gleich damals die Republik sich auf dem Culminationspunkte ihres Wohlstandes befand. Sanudo berichtet, das Blatt sei mit grossem Beifall aufgenommen.

in den Besitz der geistigen und artistischen Erzeugnisse aller Län der und Sprachen der gebildeten Welt zu setzen, führt auch dieses Product eines Kunstforschers aus dem Nachbarlande schon in seinem 231. Kunstcataloge vom Jahre 1851, und zwar unter No. 18208, zuerst an: „2 Bände gr. 8. mit Portraits der Maler, lithographirt von J. F. Piwarski. Preis 10 Thlr."

Weitere Erwähnung dieses Werkes geschieht auch noch in der Abhandlung des Directors J. G. A. Frenzel zu Dresden über „die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II., Königs von Sachsen" vom Jahre 1854. S. 60 in einer besonderen Anmerkung, wörtlich also:

> Die neueste Zeit bietet über die polnischen Künstler sehr reiche und interessante Mittheilungen in dem 1850 zu Warschau gedruckten von Edwardo Rastawieckiego (soll wohl einfach heissen: Eduard Rastawiecki) verfassten polnischen Künstlerlexicon — bis jetzt 2 Thle. —

Sonst aber hat (so weit bekannt) sich noch keine deutsche Feder geneigt gefunden, den Inhalt des werthvollen Buches näher zu beleuchten, wofür der Grund wohl zunächst darin liegen möchte, dass unsere Gelehrten vom Fache mehr in der Vergangenheit Griechenlands, Latiums und dem gelobten Lande herumschwärmen, als dass sie sich die lebenden Sprachen der Nachbarn zu eigen machen, — namentlich, wenn es dem Osten gilt. —

Die Würdigung dieses Umstandes mag denn auch einen Laien im Tempel der Kunst zunächst schirmend in Schutz nehmen, und entschuldigen, wenn er, ohne den Reihen gelehrter Kritiker anzugehören, es dennoch wagt, diesen Bericht aus der blossen Absicht abzufassen, damit dieses gediegene Werk artistischen Inhalts eines unserer Zeitgenossen Kennern und Liebhabern, wenigstens auf deutschem Boden, nicht ganz so unbekannt bleibt, wie das Innere von Afrika. — Es lautet der Titel in deutscher Uebersetzung:

> „(Biographisches) Wörterbuch Polnischer Maler, wie auch derjenigen Ausländer, die sich in Polen ansässig machten, oder aber nur zeitweise im Lande verweilten, durch Eduard Rastawiecki. Mit Beifügung von 16 Bildnissen der vorzüglichsten Künstler. Theil I. Warschau. Verlag des Verfassers. In der Druckerei von S. Orgelbrand, Buchhändler und Typograph. Methstrasse No. 495. 1850 u. Theil II. 1851."

Der Baron Ed. v. Rastawiecki, Sprosse einer altadligen polnischen, in Galizien ansässigen Familie, ein hochgeachteter und vielgebildeter Kunstkenner, hat es sich wohl zur Lebensaufgabe gestellt, den zerstreuten Kunstwerken in dem vormals umfangreichen Gebiete seines Vaterlandes nachzuforschen und durch geord-

nete Zusammenstellung ermittelter Nachrichten solche der Vergessenheit und dem Verfall zu entziehen. Mit glühendem Eifer und unermüdeter Ausdauer verfolgt er seine Zwecke und sammelt rastlos mit willigen Opfern, was in dieser Beziehung irgend zu erlangen ist. Solches bekundet sowohl dies „biographische Lexicon“, von dem hier insbesondere die Rede ist, als auch die vorangegangene Herausgabe mehrerer anderer schätzenswerther Werke, unter denen: Mappografia Polski (Landchartenkunde — Geographie Polens) hervorragt. Neuerdings ist derselbe im Verein mit dem Grafen Alexander Przezdzicki beflissen, ein Prachtwerk mit Kupfern unter dem Titel: Wzory sztuki srednowiecznej, wdawnej Polsce (Muster und Zierrathen mittelalterlicher Kunst im vormaligen Polen) der Mitwelt zu übergeben.

Kühn und gewagt bleibt immer das Unternehmen, ein biographisches Wörterbuch polnischer Maler aneinander zu reihen; gleich der Ausfahrt zu Entdeckungen auf unbekannten Meeren, wo uns kein Leitstern leuchtet und kein Segel vorausgeschifft ist. — Um so mehr Dank gebührt dem Manne, welcher zuerst den muthigen Gedanken ins Leben rief, aus dem Nebel und dem Staube vergangener Zeiten, aus allen Ecken und Enden das Material zusammenzubringen, was, obgleich verworren und unzureichend ihm vorlag, nun gereinigt, gesichtet, geordnet, in ein geregeltes System gebracht, — jetzt vor den Blicken der Kunstwelt entfaltet wird. Das Werk beschränkt sich übrigens nur auf die bereits dahingeschiedenen Künstler, und keines der noch lebenden geschieht Erwähnung. — Es umfasst aber das vormalige Polen in seinen weitesten Grenzen, und hat wohl die grösseren Städte, Krakau, Posen, Danzig, Wilna, Warschau, Lemberg, als Anhaltspunkte hervorgehoben.

Der 1. Theil bringt eine Vorrede von I—VIII, in welcher bei Aufzählung der Schwierigkeiten das an vielen Stellen noch Mangelhafte dieses ersten Versuchs anerkannt wird — aber es ist doch ein Anfang und: „Aller Anfang ist schwer.“ — Der Text beginnt S. 7 mit Abel und Jozef und endigt S. 290 mit Lukaszewicz-Jozef. Ignacy. — Alsdann folgen noch von S. 291—334 die vom König Sigismund August im Jahre 1584 aufgestellten Gesetze für den Bestand einer Malerzunft in Krakau; dann ein Project zur Errichtung einer Akademie der freien Künste zu Zeiten König Stanislaus August's; — weiter eine Rede über das: „was einer Malerschule gebührt“, gehalten von dem Professor Anton Brodowsni am 15. Juli 1824 in der Universität zu Warschau, und endlich einige Zusätze und Verbesserungen. Beigegeben sind sechs Portraits. —

Der 2. Theil begegnet im Vorwort I—XVI zunächst den vielfachen Recensionen, welche das Erscheinen des ersten Bandes in polnischen Journalen und Zeitschriften, sowohl in Warschau, als

Krakau, Posen, Lemberg und Wilna hervorgerufen hatte, auf wohlgehaltene, ernste und würdige Weise. Text S. 1 „Machcinski Jan" bis 274 „Tyllmann". Sodann S. 275—326 Fortsetzung der Gesetze für die Malerzunft in Krakau; dann Statuten der Maler-Verbrüderung in Posen vom Jahre 1779 in lateinischer Sprache; weiter die Statuten der Maler-Brüderschaft zu Lemberg und Feststellung für Glasmaler in Warschau vom Jahre 1649. Zuletzt noch einige Zusätze; beigefügt 8 Portraits.

Der 3. Theil, der das Werk zu Ende führen und auch noch zwei Bildnisse bringen wird, sollte nach dem Schlussvermerk bei der Vorrede zum zweiten Bande ohne Verzug zum Drucke befördert werden, und neben vielen Zusätzen zur Vervollständigung und Ergänzung der Nachrichten über einzelne der schon früher angeführten Künstler mehrere ganz neue Lebensabrisse enthalten.

Wenn nun aber seit jener Verheissung vier volle Jahre verflossen sind, und Niemand zu sagen weiss, dass dieser dritte Theil schon aus der Presse gekommen, oder wenn auf dessen Erscheinen mit Bestimmtheit zu rechnen ist, so bleibt es zu bedauern, dass die Recension sich nicht mit einem Male über das ganze Werk, so zu sagen aus einem Gusse verbreiten kann, sondern nur auf das, was da vorliegt, nämlich auf die beiden ersten Bände beschränken muss, wenn die Kundmachung seines Erscheinens nicht noch mehr veralten soll.

Wer jemals auch nur einen schwachen Versuch gemacht hat, ein ähnliches Chaos unzulänglicher und unzuverlässiger Materialien zu entwirren, wird eingestehen müssen, dass hier keine leichte Aufgabe zu lösen war, und wenn dieser erste Versuch, nach der bescheidenen Versicherung des Verfassers, weit entfernt ist, irgend einen Anspruch auf Vollständigkeit zu machen, doch sicher unter den erschwerenden Umständen schon Ausserordentliches geleistet und ein vortrefflicher Grund zum weitern Ausbau gelegt ist.

In Betracht nun, dass Herr von Rastawiecki, ausser den auf dem Terrain selbst zusammengebrachten Notizen, bekannt mit der Litteratur des Auslandes aus Ciampi, Descamps, Fuessli, Heineken, Meusel, Nagler, Winkelmann und vielen Anderen, Alles das herausfand und benutzte, was seinen Zweck förderte, so hält es schwer, noch Hauptquellen anzuführen, die ihm entgangen sind, aus denen er noch einiges zur Vervollständigung seiner Arbeit hätte schöpfen können. Indess sagt v. Heineken, der bekannte kunstverständige Schriftsteller, an einem Orte sehr richtig: „Ein Mensch kann nicht Alles wissen. Ein Mensch kann nicht Alles sehen." — und diese in der Praxis unumstösslichen Grundsätze gewähren jedem Ehrenmann gebührenden Schutz und volle Entschuldigung, wenn auf einem so grossen umfangreichen Felde kleine Lücken vorkommen.

Es will mich bedünken, dass unter den aus Danzig stammen-

den oder dorthin berufenen Künstlern noch einige Namen aufzubringen gewesen wären, als:

David Loggan, Zeichner und Kupferstecher (Handbuch von Huber und Rost IX. S. 63).

Sapovius, Bildhauer, der Lehrer von Andr. Schlüter (Nachricht von Berliner Künstlern, S. 79).

Isaak Saal, Maler und Kupferstecher (Seidel über Danziger Kupferstecher in den Neu-Preuss. Provinzial-Blättern, 3. Band vom Jahre 1847. S. 172).

Sodann möchten auch noch der Aufnahme nicht geschadet haben Dresdener Künstler, welche von dort aus für eine Zeitlang nach Warschau übersiedelten, oder dort Beschäftigung fanden (namentlich aus Henr. Keller's Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern vom Jahre 1788).

Jos. Deibel, Churf. Sächsischer Hofgallerie-Bildhauer, decorirte das Brühl'sche Palais in Warschau während seines dreijährigen Aufenthalts daselbst. S. 33.

Aug. Gottl. Dolos, Miniatur-Maler, begleitete seinen Lehrer, den Hofmaler Göbel, zur Zeit des siebenjährigen Krieges nach Warschau, woselbst er bis 1763 verblieb, und galt seiner Zeit für einen der geschicktesten in seiner Branche. S. 39.

Joh. Friedr. Knöbel, Churf. Sächsischer Landbaumeister von 1755 bis 1765 Ober-Baudirector in Polen, restaurirte das Königliche Schloss in Grodno und führte die darin befindliche Capelle ganz neu aus, dann baute er den Brühl'schen Palast, eine Kirche in Wola und eine zweite in Warschau. S. 89.

Jul. Friedr. Knöbel, Churf. Sächsischer Hofconducteur, ein Sohn des Vorigen, hat sich meistens im Decorationsfache verdient gemacht. S. 91.

L. E. Bärent aus Dukla in Polen, war Schüler von Casanova, Matthaei und Mattersperger in der Maler- und Bildhauerkunst. S. 111.

Nun ist es zwar möglich, dass einer oder der andere der eben hier angezeigten Namen bei den Ergänzungen im dritten Theile vorkommt, und dadurch diese Monita erledigt, doch galt es hier zunächst darüber zu berichten, was bis jetzt wirklich in statu quo vorliegt, ohne Rücksicht auf das, was allenfalls noch folgen kann.

Es liegt in der Natur der Aufgabe, dass nicht alle Artikel gleich erschöpfend geliefert werden konnten, denn einzelne Quellen tröpfelten sehr sparsam, und doch war dem Autor darum zu thun, möglichst viele Namen aneinander zu reihen. Daher begegnet man auch mehreren, welche ganz nackt und blank oder nur in Begleitung sehr dürftiger Notizen hingestellt sind. — Insbesondere dürfte man geneigt sein, der Ausbeute aus den Rathsacten und dem Verzeichniss der Malerzunft zu Krakau im 16. und

17. Jahrhundert die Ansicht unterzulegen, dass hier möglicherweise der ehrliche Name eines Stubenmalers oder Wagenlackirers in seiner vollen Unschuld eine ehrenvolle Aufnahme in der Künstlerhalle gefunden hat.

Bei näher gelegener Vergangenheit aber, und wo sich reichlicheres Material zu Händen finden liess, sind einzelne Lebensskizzen vortrefflich geschildert, und bei mehreren der hervorragendsten Künstler, sowohl solcher, welche dem polnischen Boden entwuchsen, als auch derer, welche in dessen Umfange Wurzel fassten, nicht allein ihre besten Leistungen speciell aufgeführt, sondern auch die Dimensionen der Gemälde selbst, deren Taxwerth, auch wohl einzelne Nachbildungen angegeben, und die Locale oder auch wohl die Besitzer bezeichnet, wo ein oder das andere Kunstwerk zu finden ist.

In dieser Beziehung möchten einzelne Artikel für die Kunstwelt, wenn nicht durchweg Neues, so doch viel Interessantes ergänzend und berichtigend bieten, als:

M. Altamonti. — M. de Bacciarelli, mit einem Verzeichniss von 200 Gemälden. — Bern Bellotto, genannt Canaletto, mit 68 Nummern seiner Werke. — Ant. v. Brodowski und sein Sohn Iadelaeus. — Jos. Choinicki. — Closse. — Sim. Czechowicz, mit Specifizirung von 278 Nummern, wobei die Bemerkung nicht zurückgehalten werden konnte, dass Graf Atanas Raczynski, ein nicht gewöhnlicher Kunstkenner, in seinem Werke: De l'art moderne en Allemagne, wo man einen Abriss der Malerei in Polen findet, nichts von der Existenz dieses bedeutenden Künstlers zu sagen wusste. In Füssli's Lexicon wird derselbe fälschlich Cekowitz, Cenowiz und Lekowitz genannt, woher die Fabel von einem Maler Simon Lekowicz, der kein anderer ist, wie dieser S. Czechowicz. — Joh. Danel, bei Anführung von 57 seiner Bilder. — Tom. Dolabella (Hofmaler dreier Könige, Sigismund III., Wladislaw IV. und Joh. Kasimir's), mit 40 Nummern. — Joh. Nepomuk Głowacki, 49 Nummern. — Jos. Grassi, 46 Portraits. — Vinz. Kasprzycki. — Vinz. de Lesseur Lesserowicz. — Marteau, mit Aufzählung von 78 Portraits. — Alex. Orłowski. — Jos. Peszka, mit 33 Gemälden. — Jos. Franz. Joh. Pitschmann. — Joh. Bogumił Plersch. — Michael Plonski (nicht Moriz Plonsky, wie er bei Nagler XI. S. 415 angeführt wird). — Joh. Rustern. — Franz Smuglewicz, sehr ausführlich mit Anzeige von 190 seiner Gemälde und bedeutenderen Zeichnungen. — Mich. Stachowicz, ebenso mit 74 Nummern. — Endlich der König Stanislaus I. (Leszczynski), Kunstliebhaber und selbst ausübender Künstler, wobei ein ausführlicher Bericht über seinen unnatürlichen Tod in Nanci und die sonderbaren Proceduren mit seinem Leichnam wohl geeignet erscheint, die allgemeine Theilnahme in Anspruch zu nehmen.

Aus dem Texte einiger Biographien lässt sich noch als weniger bekannt oder doch bemerkenswerth hervorheben:

1. Franz Benetti, Hofmaler König Johann Kasimir's. Der Italiener Peregrini erzählt in einem Werke über verschiedene Wanderer (Venedig, 1688) von ihm Folgendes, was der Kuryer Warszawski vom Jahre 1826 No. 294 in wörtlicher Uebersetzung wiedergegeben hat:

„Der Maler Fr. Benetti wanderte durch Frankreich, Deutschland, und kam im Jahre 1648, nachdem er in Schlesien seine Börse verloren hatte, nur noch mit wenigen Ducaten zu Warschau an. Die Veränderung des Klima's und der tiefe Gram über den Verlust seiner ganzen Baarschaft zogen ihm eine schwere Krankheit zu. Er miethete ein kleines Stübchen in einer entlegenen Strasse, und da ihm der letzte Groschen ausging, bat er das Dienstmädchen, dass sie zwei Miniaturbilder verkaufen möchte, das einzige was ihm von seinem Hab und Gut noch übrig geblieben war. — Nach einer halben Stunde führt die Aufwärterin einen Hofherrn bei ihm ein, welcher den Maler nach dem Namen und seinem frühern Aufenthalt fragt, und zu welcher Zeit er hier oder dort verweilte. Nach einem ziemlich langen Verhör entfernt er sich, und bevor wiederum eine halbe Stunde vergeht, erscheint ein würdiger alter Mann, der ihm versichert, er sei Arzt und habe Befehl, ihn zu behandeln und selbst die Ausgaben für Medicin zu tragen. Die unermüdliche Sorgfalt und Pflege dieses würdigen Doctors, eines Böhmen von Geburt, brachte denn auch den Künstler nach Verlauf von zehn Tagen zur früheren Gesundheit zurück. Da befiehlt er ihm, sich anzukleiden, in den Wagen zu setzen und fährt mit ihm nach dem erhabenen Palaste auf der Krakauer Vorstadt. Der Fremdling, voll Erstaunen, begreift nicht, was mit ihm geschieht. Man führt ihn in einen grossen Saal, in welchem er einen vornehmen Herrn, umgeben von einem zahlreichen und glänzenden Hofstaate gewahrt. Der Arzt stellt den Maler mit diesen Worten vor: „Ew. Königliche Majestät, dies ist denn der Italiener!" — Der erschrockene Maler ist keines Wortes fähig, worauf der Monarch in freundlich herablassender Weise zu ihm spricht: „Man zeigte mir Miniaturbilder, auf denen der Name des Autors sich vorfand, ich wollte mich überzeugen, ob es denn wirklich derselbe ist, den ich zu berufen die Absicht hatte. — Als man mich unter Escorte durch Frankreich nach Paris reisen liess, zur Zeit als ich noch Kronprinz war, wurde ich bei dem Verweilen auf einem Relais benachrichtigt, dass ein zu gleicher Zeit in jenem Städtchen eingetroffener Maler sehnlichst wünschte, mein Bildniss zu malen, denn jetzt spräche man in ganz Europa von Kasimir, und sein Portrait könnte so verkäuflich werden, dass es das Glück des jungen Künstlers begründen könnte,

dem es vergönnt wäre, sein Bild zuerst zu malen. Die ungalante Bewachung gestattete es nicht, dass der Maler zu mir gelassen wurde, doch notirte ich mir seinen Namen, und der Zufall fügt es jetzt, dass Du in meinem Reiche eintriffst, nachdem ich zur Königswürde gelangt bin, deswegen bist Du von jetzt ab mein Hofmaler!"

Die Zeitung, aus der diese Anecdote entnommen, setzt noch hinzu: Es ist bekannt, dass Johann Kasimir als Kronprinz viele Unannehmlichkeiten in Frankreich ertragen musste, aus dessen Grenzen man ihn lange nicht herauslassen wollte. Er erinnerte sich später aller Derer, welche ihm während jener verdriesslichen Periode irgendwie eine Freundlichkeit erwiesen hatten, und belohnte sie später auf reichliche, königliche Weise.

2. Von Daniel Chodowiecki, dem viel gekannten und hochgeachteten Danziger Künstler, wird der Geschichte der Druckerei des J. S. Bandtkie zu Krakau 1815 S. 106 die Uebersetzung eines Briefes entnommen, welcher auf der Jagellonischen Universitätsbibliothek unter den schätzenswerthen Manuscripten aufbewahrt wird und von dem Meister eigenhändig geschrieben ist, dann hier wiederum verdeutscht, also lautet:

> Wenn Sie mich zu denen Polen zählen wollen, deren Eltern sich in Deutschland ansässig machten, so geschieht mir Unrecht, denn auf diese Weise wäre ich kein Pole, sondern ein Deutscher, und doch halte ich es für einen Vorzug, ein ächter Pole zu sein, obschon ich mich in Deutschland niederliess. Bartholomäus Chodowiecki war Landedelmann in Gross-Polen. Sein vierter Sohn Matthäus, aus der Ehe mit Christine Morawski, geboren im Jahre 1583, protestantischer Prediger zu Zychlin, heirathete Elisabeth Mozoniow und erzeugte mit ihr 1610 einen Sohn, Namens Johann, nachherigen Prediger zu Thorn, dessen Frau Elisabeth Rychowska war. Aus dieser Ehe entspross 1655 Christian, Kaufmann in Danzig, an den Sophie de Gentilow vermählt war. Christian, gleichfalls Kaufmann in Danzig, erzeugte 1698 einen Sohn Gottfried, der Henriette Ayrer zur Frau bekam, aus welcher Ehe im Jahre 1726 Daniel geboren wurde. Dieser nun bin ich selbst, der erste aus der Familie Chodowiecki, welcher Polen verlassen und sich in Deutschland ansässig gemacht hat. — Hieraus ersehen Sie, mein Herr, dass ich ein ächter Pole bin.

Zu bedauern bleibt hier immer, dass das Lexicon keine weitere Auskunft giebt, in welcher Sprache das Original dieses Briefes geschrieben, an wen er gerichtet und welches Datum derselbe führt.

3. Peter Danckerts, beigenamt de Ry, von welchem Descamps 1754. Tom. II. p. 79 nur zu sagen wusste: „nâquit a Amsterdam en 1605. — Peintre d'Uladislas IV. Roi de Suede" (?)

15*

und „on ne sait rien de plus de sa vie“, den Weyerman 1729 noch kürzer abfertigt, obschon er II. p. 27 meint: „Hy was een braaf Konterfyter“, dessen Portrait aber schon lange vorher in de Bie Het Gulden Cabinet 1661 ipse fecit, und J. Meyssens excd. für den 2. Theil S. 289 benutzt ist, findet hier einen mehr ausführlichen Bericht in der Eigenschaft als Hofmaler König Sigismund III. und Wladislaw IV., wo er unter den Namen P. Danckerts, Danckerss, Danckers, auch Danckert vorkommt. Ueber sein Dahinscheiden wird gesagt: „Er starb am 9. August 1661 zu Rudnik an den durch Mörderhand erhaltenen Wunden. Auf der Fahrt von Wilna nach Warschau wurde er in einem Walde, unweit des Städtchens Rudnik, durch zwei Juden angefallen, beraubt und nach neun tödtlichen Verletzungen im Blute gebadet liegen gelassen. Am anderen Tage aufgefunden und schon im Verscheiden nach Rudnik gebracht, zeichnete er noch mit der Feder so genau die Physiognomien der Strassenräuber, dass man diese drei Tage nach seinem Tode in Wilna ermittelte, aus diesen Portraits erkannte und nach ihrem Geständniss der Mordthat mit dem Tode bestrafte.“ Die interessanten Momente aus dem Leben des Malers P. Danckerts entdeckte Theod. Narbutt in einem deutschen Manuscripte unter dem Titel: Cronica aus einer und anderen Chroniken ausgezogen und alten Geschichten ausgeschrieben J. T. R. a. 1697 die ult. Febr. Dort meint der Chronikenschreiber, dass Danckerts ein Leben von 78 Jahren erreichte. Dann aber musste er wohl um vieles früher geboren sein, als andere Biographen ihn für gewöhnlich ansetzen. — Immerzeel war mit P. Danckerts auch nicht recht im Klaren, T. III. p. 45: „Ptr. de Ry werd in 1605 te Amsterdam geboren. Hy stierf in 1659 te Stockholm, waar hy ins konings dienst vele portretten geschilderd heeft, die uit muntend zyn“ und nichts mehr.

4. Von Jeremias Falk wird leider nichts Neues gesagt, und nur die unrichtige Angabe von Nagler wiederholt, dass derselbe in Danzig 1629 geboren und 1709 daselbst gestorben wäre. Diesem Irrthum in den Jahreszahlen ist bereits durch Seidel: „Nachrichten über Danziger Kupferstecher“ begegnet, und da ein Portrait König Ludwig XIII. von Falk schon 1643 in Paris gestochen wurde, so möchte man nicht mit Unrecht annehmen, dass derselbe früher als 1629 zur Welt kam, denn das Bild ist schwerlich die Leistung eines vierzehnjährigen Knaben. Eben so ist sein Todesjahr viel zu weit hinausgesetzt, indem die Nachrichten von seiner Wirksamkeit schon mit dem Jahre 1658 in Hamburg aufhören. — Trotzdem, dass dieser besonders jetzt in Flor gekommene Künstler sich „Gedanensis“ oder „Polonus“ zu unterzeichnen pflegte, möchte ich doch allen bisherigen Angaben entgegen zu vermuthen mir erlauben, dass Jeremias Falk (möglicherweise ein Preusse von Geburt) in zarter Jugend mit seinem Vater,

den ich für den Magister Michael Falk zu halten geneigt bin, welcher im Jahre 1619 als evangelischer Prediger aus der Gegend von Königsberg in Preussen zur St. Bartholomäuskirche nach Danzig versetzt wurde, ebendahin kam. Noch ist nicht jede Spur zur Bestätigung dieser Wahrscheinlichkeit erschöpft, aber angestellte Nachforschungen sind auch noch nicht so weit gediehen, um mit dieser Behauptung schon jetzt als unfehlbar auftreten zu können.

5. Johann Kopff kam zu Iglau in Mähren am 19. Decbr. 1763 zur Welt. In früher Jugend ward er von seinem Onkel, dem Maler Dominik Estreicher nach Krakau berufen, bei dem er die Erlernung der Malerkunst begann. Später begab er sich nach Warschau in das Atelier von M. Bacciarelli, wo er lange Zeit hindurch sich zu vervollkommnen suchte. Der König Stanislaus August, darauf bedacht, den Eifer junger Künstler anzuregen, beschenkte den jungen Kopff mit seiner Portrait-Medaille, als er dessen Arbeiten zu sehen bekam. Von da ab siedelte er sich in der Hauptstadt an und ertheilte Privatunterricht im Zeichnen und Malen, selbst aber fertigte er Bildnisse in Oel, als auch en miniature auf Elfenbein, zuweilen aber auch historische Gemälde. Doch waren seine Leistungen in der Miniatur-Malerei überwiegend. Die vorzüglichsten seiner Stücke sind: „Huldigung dreier Könige 1789"; „Coriolan und seine Mutter"; „Sardanapal und Arbaces"; „Elpinika"; „Leda". Vom Jahre 1822 ab besuchte er öfters Galizien, mit Portraitmalen beschäftigt. Er starb in Krakau nach kurzem Krankenlager am 25. April 1832. Bei seinen Arbeiten war er mühsam und kunstbeflissen, in seinem Privatleben sanft, zuvorkommend, freundlich gesinnt, daher allgemein geliebt und geehrt. Kopff war zweimal verheirathet. — Nagler gedenkt seiner Vol. VII. S. 142 unter dem Namen Johann Vincenz und meint, dass dieser Künstler vor seiner Ankunft in Polen mehrere Städte Deutschlands besucht und dort Portraits und Historien gemalt hätte. Doch ist dieses offenbar ein Irrthum, indem Kopff erst nach seiner Ankunft in Krakau den ersten Unterricht in der Malerei erhielt. Ueberhaupt ist die von ihm bei Nagler ertheilte Nachricht im Ganzen unzulänglich und fehlerhaft.

6. Thaddäus Kosciuszko (mit dem Wappen: Roch Ici, d. i. eine Lilie am Stiel, die auf drei Stufen steht). Dieser bekannte Freiheitsheld, Generalissimus und Ober-Befehlshaber der republikanischen Truppen Polens im Jahre 1794 hat auch in dem Wörterbuche als ausübender Künstler Aufnahme gefunden. Alle Sammler können nun dreist die Folge ihrer Künstler-Portraits mit dem Bildniss dieses berühmten Mannes zieren, wozu beiläufig das von seinem Landsmann A. Oleszczynski in Paris gestochene Brustbild als besonders gelungen empfohlen werden kann. (R. Weigel, No. 10181 in 4. 1 ½ Thlr.) Thadd. Kosciuszko, geboren am 12. Februar 1746 zu Mereczowczyn, einem väterlichen Gute in

der Woywodschaft Brzescz Litewski, starb zu Solothurn am 15. October 1817 und ist in der Cathedrale zu Krakau neben den Gräbern der Könige beigesetzt. Es ist eine bekannte Sache, dass T. K. sich während der Einsamkeit seines zurückgezogenen Lebens mit Drechsler- und Schnitzerarbeiten zu zerstreuen pflegte. Verschiedene Werke dieser Art aus Holz und Elfenbein werden von vielen Personen als werthvolle Andenken an einen so bedeutenden Mann sorgsam bewahrt. In den Kunst-Sammlungen zu Puławy waren sehr schöne Elfenbeinschnitzwerke seiner Hand, die er zur Zeit seiner Gefangenschaft gefertigt hatte. Auf einer dem General Lipski verehrten Dose hat er ein kleines Mosaikbild eigener Erfindung geliefert. Er malte Landschaften und architektonische Ansichten in Aquarell. Zwei solcher Blätter, in Besitz des Herrn Ignaz Rzoncy in Warschau, zeigen Ansichten von Bauwerken des alten und neuen Roms. Auf dem einen derselben lautet die Ueberschrift: „fecit Kosciuszko", auf dem andern: „T. Kosciuszko fecit". Der Graf Enstasius Tyszkiewicz gedenkt in seinen Briefen über Schweden, dass K. zur Zeit seines Aufenthalts in jenem Lande im Jahre 1797, bei Bekanntschaft mit einem Gutsbesitzer unweit Gothenburg, dessen Haus er zum öftern besuchte, als Andenken die Bildnisse der Verwandten jener Familie malte, welche Bilder dort noch heute aufbewahrt und mit besonderer Werthschätzung gezeigt werden. Während seines Verweilens in Amerika beschäftigte er sich mit dem Portraitiren mehrerer ihm nahe gestellter Personen. Bekannt ist das Portrait des Präsidenten der vereinigten Staaten Thomas Jefferson, im Brustbilde gestochen mit der Unterschrift: Thomas Jefferson a philosopher, a patriot and a Friend. Dessiné par son ami Tadée Kosciuszko et gravé par M. Sokolnicki. Nach diesem Stiche hat A. Oleszczynski auch das schöne Portrait von Jefferson 1829 in Stahl gestochen.

Am Schluss darf man die zur Illustrirung des Werkes gelieferten Portraits um so weniger mit Stillschweigen übergehen, als solche sehr gut ausgefallen sind und jedem Sammler auf Künstler-Bildnisse ein sehr angenehmer Zuwachs sein müssen. Es sind, mit Ausnahme eines einzigen, zwar nur Lithographien, aber so elegant von J. F. Piworski auf Stein gezeichnet, in Abdrücken auf Chinesisch-Papier so gelungen abgezogen, dass wohl bei ähnlichen umfangreichen Werken man nur selten eine gleichartige Sorgfalt auf die Ausstattung verwendet antreffen dürfte. — Der Mehrzahl nach sind es Brustbilder, denn nur eine Halbfigur und ein Kniestück kommt vor, fast durchweg nach eigenen Zeichnungen der Künstler. Jedes Bild ist mit einfachem oder Doppelstrich viereckig umzogen, dicht unter dem unteren Randstriche der Name des Zeichners und „J. F. Piworski lithografował", dann auch bald höher, bald niedriger die Anzeige des Druckes, also:

„w Cynkografii Banku Polskiego“. Tiefer, frei auf dem Papier, der Name der vorgestellten Person, meistentheils im facsimile, und eine Rosette oder Cartouche von Maler-Attributen. Die Bilder sind im Durchschnitt etwa 5 Z. hoch und $3^1/_2$ Z. breit, etwas mehr oder minder. Da die beiden vorliegenden Theile kein Verzeichniss der anhero gehörigen Portraits mit sich führen, so möge das Folgende hier Platz finden.

1. Marcel de Bacciarelli, Brustbild in $^3/_4$ nach rechts, breit verbrämtes Pelzkleid, die vierkantige Polenmütze mit Pelzbesatz auf dem Kopfe. — M. Bacciarelli malował. J. F. Piworski lithografował. T. I. p. 18.

2. Antoni Brodowski, Professor w. Kr. War. Uniwersytecie, Brustbild, fast en Face, jugendliches Ansehen, kurzes, aber volles krauses Kopfhaar, über dem modernen Rocke mit dunklem Kragen ein umfangreicher Mantel mit breitem Umschlage, malował A. Brodowski, und einem Monogramm aus den Buchstaben „J. F. P. E.“ verschlungen gebildet. T. I. p. 71.

3. Szymon Czechowicz, Brustbild eines ältlichen Mannes mit Glatze, fast en Face, im gewöhnlichen Hauskleide (ohne Angabe des Malers). T. I. p. 100.

4. Tomasz Dolabella, Nadworny Malarz Zygmunta IIIgo, Brustbild, in $^3/_4$ nach rechts, schlichtes Kopfhaar, glatt anliegend, aufgesetzter Lippen- und ein ziemlich langer besenförmiger, unten in gerader Linie abgeschnittener Kinnbart, dazu ein sehr breiter, viereckiger, glatter Ueberfallkragen von weissen Linnen, und ein schlichtes mit einer Reihe grosser Knöpfe geschlossenes Wams. (Ohne den Malernamen.) T. I. p. 143.

5. W. Lesseur, Brustbild, fast Profil nach links. Französische Tracht aus der Revolutionszeit, toupirtes Haar mit aufgerollter Locke, Rock mit einer Reihe grosser Knöpfe, sehr breitem bis auf die Schultern herabfallender Rockkragen, grosses Jabot längs der Brust. (Maler nicht genannt.) T I. p. 261.

6. O. Franc Lexycki, Bern., steht hier ausnahmsweise, ausserhalb des Rahmens, oben über dem Bilde, dagegen darunter: Venerab. Serv. Dei P. Franciscus ...... hujus Custodialis ...... Leopoliensis ac Calvarien .... Cracoviae 6. Martii. Kniestück in Ordenstracht der Bernhardiner. Der Körper in $^3/_4$, der Kopf mit Tonsur im Profil nach links gewendet. Der rechte Arm stützt den Ellenbogen auf einen beistehenden Tisch und legt die Hand flach auf die Brust, der linke Arm, ungezwungen gesenkt, hält mit der Hand den langen Malerstock vor dem Leibe. (Auch ohne Namen des Malers.) T. I. p. 265.

7. Norblin, Brustbild, scharf markirtes Profil nach links, schon ältliche Physiognomie, kahle Stirn, schwaches Kopfhaar, fällt bis auf den Kragen herab. Offener Klappenrock mit hervortretendem Jabot. — Jeoffroy malował. T. II. p. 62.

8. Alexan. Orlowski, Halbfigur, fast en Face, kaum merklich nach rechts gewandt. Jugendliches, ausdrucksvolles, rundes Gesicht, kurzes kräftiges Kopfhaar und Backenbart, einen grossen Shwal jovial um Hals und Brust drappirt; die nur wenig zum Vorschein kommende linke Hand hält Reisfeder und Mappe vor dem Leibe. Zur Linken unten das Monogramm 18 AO 20 (A. O. verschlungen), dicht über dem untern Randstrich: Natus Varsaviae Anno 1777 aetatis 43 se ipsum fecit, und ausserhalb dieses Striches: J. F. Piworski sculp. Vars. 1847. (Das einzige in Kupfer gestochene, sehr gut gerathene Blatt.) T. II. p. 76.

9. Pitschmann, Brustbild in $^3/_4$ nach rechts, im pelzverbrämten Ueberrocke, ein rundes, glatt anliegendes Käppchen auf dem schwach behaarten Kopfe eines alternden Mannes. — J. K. Kaniewski rysował. T. II. p. 107.

10. Plersch, Brustbild. Der Körper im Profil, der Kopf in $^3/_4$-Wendung nach rechts, dem Beschauer entgegen gerichtet. Das Haar, nach hinten zu aufgestutzt, endigt in einem Haarbeutel. Klappenrock mit breitem Kragen und Jabot. — malował Persch. Auch dieses Bild ist von dem Lithographen mit demselben Monogramm aus den verschlungenen Buchstaben J. F. P. E. unten rechts bezeichnet, wie das Portrait von A. Brodowski ad 2. T. II. p. 110.

11. M. Płoński, Brustbild, fast en Face, ein jugendlich ernstes Gesicht, mit schlicht tief über die Stirn herabhängendem Kopfhaar; Klapprock, offene Weste, Jabot und ein breites buntes Halstuch mit Knotenbund. — malował M. Płoński. — Lit. J. F. Piworski . . . . . . T. II. p. 114.

12. J. Rustem, Brustbild, im Profil nach rechts, der Kopf, durch eine in etwas starke Nase markirt, wendet sich jedoch nach dem Beschauer, auf den auch der Blick gerichtet ist. Schlichtes Kopfhaar, ungeregelt, deckt zum Theil die Stirn. Französische Kleidung. — malował Rustem . . . . . . T. II. p. 145.

13. F. Smuglewicz, Brustbild, im Profil nach rechts, der Kopf in $^3/_4$ zurückgewendet. Noch junges glattes Gesicht, das Haar nach hinten zu aufgekämmt mit Beutel. Rock mit einer Reihe Knöpfe und sehr breitem Umschlagkragen, grosses Jabot. J. Smuglewicz malował. T. II. p. 170.

14. Michał Stachowicz, fast Gürtelbild. Der Körper ein wenig nach links gewendet, wonächst aber der Kopf so gestellt ist, dass er sich in $^3/_4$-Face nach rechts zeigt, indem er die Augen auf den Beschauer richtet. Ausdrucksvolle nicht polnische Physiognomie, hohe freie Stirn, feine Adlernase; das Kopfhaar hängt zu beiden Seiten wellenförmig, ungekünstelt auf den Hals herab. Polnische Tracht, das weisse Halstuch zierlich geknotet. malował M. Stachowicz. T. II. p. 201.

Format, Papier, überhaupt die ganze Ausstattung sind sowohl des Werkes, als des Verlegers würdig, und die Reinheit und das Correcte der Schrift machen auch der Druckerei alle Ehre.

Schbrn. Anfang August 1855. Iz. v. Sz.

Die Malereien

in den Handschriften der Stadtbibliothek zu Leipzig.

Die Handschriften der Stadtbibliothek zu Leipzig sind bereits beschrieben in dem: „Catalogus librorum manuscriptorum, qui in bibliotheca senatoria civitatis Lipsiensis asservantur, ed. Aemil. Guil. Robertus Naumann. Codices orientalium linguarum descripserunt Henr. Orthob. Fleischer et Franc. Delitzsch. Accedunt tabulae lithographicae XV. Grimae 1838. 4." Der Plan dieses Werkes verstattete es nicht, auf eine genauere Beschreibung der in den Handschriften enthaltenen Malereien einzugehen, sondern forderte vielmehr, obgleich dieselben wenigstens allenthalben kurz angeführt und verzeichnet sind, Beschränkung auf die rein diplomatisch-litterarische Beschreibung der Manuscripte. Um so mehr wird eine nähere Angabe und Beschreibung der in denselben enthaltenen Denkmälern alter Kunst gerechtfertigt erscheinen. Durch eine weise Verwaltung der vorhandenen Mittel und sachverständige Benutzung der sich darbietenden Gelegenheiten ist es dem Patrone unserer Stadtbibliothek, dem hiesigen Stadtrathe, gelungen, namentlich schon bis zum Ablauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts manches auch in Bezug auf künstlerische Ausstattung interessante Manuscript zu erwerben, so dass in dieser Rücksicht unsere Bibliothek mit mancher grösseren derartigen Anstalt gar wohl sich messen darf und dem Kunstliebhaber manches Interessante vorzuführen vermag, wie die folgende Beschreibung beweisen dürfte. Ich stelle hierbei die in geistlichen (theologischen) Handschriften befindlichen Malereien voran und lasse auf sie die weltlichen, vorzugsweise in historischen Werken enthaltenen und die in juristischen Manuscripten befindlichen Miniaturen folgen.

I.

EVANGELIEN-FRAGMENT.

Die älteste Malerei, welche die Stadtbibliothek besitzt, befindet sich auf einem vor mehreren Jahren von einer Buchschale losgelösten Pergamentblatte, das einem prächtigen Evangeliarium, min-

destens dem zehnten Jahrhunderte angehörig, entnommen ist. Auf der Vorderseite dieses Blattes ist:

Der Evangelist Lucas dargestellt. (Höhe: 275 Millim., Breite: 235 Millim.) In einem Rahmen, dessen Ornamente auf Gold gemalt sind (wie denn überhaupt Gold allenthalben im reichsten Maasse angebracht ist), befindet sich auf dem unteren, zwei Drittel des Ganzen einnehmenden Theile des Bildes ein Zimmer, dessen Wand mit bunten vierblättrigen vergoldeten Rosetten geschmückt ist. Lucas in grünem Unter- und goldenem Oberkleide sitzt vor einem kleinen vergoldeten Tische und schreibt in einem Buche. Links in dem Zimmer steht eine Kiste, deren Deckel geöffnet ist; in ihr stecken Bücherrollen (also eine eigentliche *Βιβλιοθήκη* im engsten Sinne!). Ueber dem Evangelisten stehen auf einem schwarzen gerade querdurch gehenden schwarzen Streifen die Worte in Gold:

LUCAS PER VITULUM XPI FERT PONTIFICATUM.

Darüber ist in der oberen kleineren Abtheilung des Ganzen unter tempelartiger, oben mit dem Kreuze geschlossener Verzierung, auf grünen Felsen stehend, der geflügelte Stier, mit den Vorderfüssen das Evangelium haltend, abgebildet. (Die Rückseite des Blattes trägt in prächtigen grossen, vergoldeten und geschmackvoll verzierten Buchstaben auf grünem Grunde die Inschrift: INCIPIT EVANGELIVM SECVNDVM LVCAM.)

II.

EVANGELIARIUM.

(Num. CXC.)[1]

In einem kostbar geschriebenen, aus dem 10. Jahrhundert stammenden, lateinischen Evangeliarium („Evangelia per anni circulum legenda"), einer Handschrift, in welcher namentlich auf die arabeskenartigen sehr geschickt gezeichneten, vergoldeten und versilberten Initialen grosse Sorgfalt verwendet ist, befindet sich ein Fragment einer lateinischen Liturgie von fünf Blättern eingeheftet, welches folgende zwei Malereien hat.

1. Bl. 1b. Die Kreuzigung Christi. (Höhe: 270 Millim., Breite: 158 Millim.) Der bereits verschiedene Heiland hängt mit gesenktem Haupte an einem grünen Kreuze, welches sägenartig gezackt ist und an welchem oben auf einer blauen Tafel die Worte zu lesen sind: IHC NAZARENVS. REX IVDEOR. Unten windet sich die Schlange um das Kreuz und schaut zu dem Heiland empor. Zu seiner Rechten steht Maria, zur Linken der Apostel Johannes, die

1) Die von hier an den Ueberschriften beigesetzten Nummern beziehen sich auf den oben erwähnten gedruckten Handschriftenkatalog der Stadtbibliothek.

Hände nach ihm ausstreckend. Beide haben einen grünen Heiligenschein, roth, schwarz und weiss umrandet, während Christus keinen hat. Diese Figuren sind in blassbraunem Tone mit dem Calamus ausgeführt, dem hier und da der Pinsel nachgeholfen hat. Sie stehen auf dem dunkelbraunen Grunde eines Oblongums, welches von einem blauen Rahmen eingefasst ist. Im oberen Theile dieses Rahmens stehen die Worte: † ANNUAT HOC AGNUS, wozu die Worte im unteren Theile gehören: MUNDI PRO PESTE PEREMPTUS. Zu beiden Seiten des Gekreuzigten stehen auf dem dunkeln Grunde weiss geschrieben die Worte: IN CRUCE XPE TUA CONFIGE NOCENTIA CUNCTA. Ebenso daselbst zu den Füssen der Maria: STELLA MARIS; zu den Füssen des Apostels Johannes: UIRGO IOHANNES. Hinter der Maria stehen im blauen Rahmen die Worte: FULGIDA STELLA MARIS PRO CUNCTIS POSCE MISELLIS. Hinter Johannes ist im Rahmen der Vers zu lesen: ET TU IUNGE PRECES CUM UIRGINE UIRGO IOHANNES.

2. Bl. 2a. Der heilige Gregorius. (Höhe: 200 Millim., Breite: 150 Millim.) Die Manier ist dieselbe wie auf dem vorigen Bilde. Der Heilige sitzt auf einem Throne, den Kopf auf die linke Hand gestützt, während er mit der rechten ein auf einem Tische oder vielmehr Lesepulte liegendes Buch aufgeschlagen hält, in welchem die Worte zu lesen sind: SCRIBIT GREGORIVS DICTAT QVAE SPS ALMVS. Der heilige Geist in Gestalt der Taube dictirt ihm in das rechte Ohr. Das Ganze ist auf dunkelbraunem Grunde mit weissen Linienverzierungen gemalt und von grünem Rahmen eingefasst. — Eine ähnliche Darstellung aus einer Bamberger Handschrift, die Homilien Gregor's des Grossen enthaltend, findet sich abgebildet in Jäck's Werke: Viele Alphabete und ganze Schriftmuster vom VIII. bis zum XVI. Jahrhunderte u. s. w., Heft I. Bl. 4.

Es kann hier nicht unerwähnt bleiben, dass diese Handschrift sich durch ein schönes Schnitzwerk aus Elfenbein auszeichnet, welches auf dem mehr als fingerdicken eichenen Holzdeckel (der wahrscheinlich, wie aus mehreren Spuren zu schliessen ist, einst einen der inneren Pracht des Bandes entsprechenden Ueberzug gehabt hat) angebracht ist. Diese byzantinische, in der Hauptsache trefflich erhaltene Arbeit (Höhe: 153 Millim., Breite: 118 Millim.) zeigt zwischen zwei durchbrochenen Säulen, deren Knauf und Sockel vergoldet sind und durch einen Bogen verbunden waren, der leider zum grössten Theile abgebrochen ist, die Maria mit dem Kinde. Maria, Halbfigur, hat die rechte Hand auf die Brust gelegt und trägt auf dem linken Arme das Kind, das in seiner Linken eine Rolle hat und die Rechte segnend empor hält; die Heiligenscheine beider namentlich in dem reichen Faltenwurfe gut gearbeiteter Figuren, der Aufschlag am Aermel der Maria und das Unterkleid des Kindes sind vergoldet. Das Ganze ist in dem oben

erwähnten Handschriftenkatalog der Stadtbibliothek auf Taf. XV. abgebildet. Erwähnt ist es schon in: J. H. Leich de diptychis veterum, et de diptycho eminentissimi Quirini diatribe (Lipsiae, 1743. 4.) pag. XXXIX.[1])

III.

BEDAE VENERABILIS HISTORIA ECCLESIASTICA ETC.

(Num. CLXV.)

In einer gut geschriebenen Handschrift des 12. Jahrhunderts, welche Beda's Kirchengeschichte (daneben auch Homilien des Cäsarius, Augustinus u. s. w. enthält) finden sich neben höchst ge-

1) Es wird gewiss Entschuldigung finden, wenn bei dieser Gelegenheit auch eines kostbaren Fragmentes von einem kirchlichen Diptychon gedacht wird, welches sich im Besitze unserer Stadtbibliothek befindet. Diese Elfenbeinarbeit, vielleicht dem achten Jahrhundert angehörig (Höhe: 335 Millim., Breite: 100 Millim.), stellt den Erzengel Michael dar, wie er, am linken Arme den Schild tragend, dem unter seinen Füssen befindlichen Drachen die Lanze in den geöffneten Rachen stösst. An dieser schönen elfenbeinernen Tafel, namentlich kunstreich in dem reichen Faltenwurfe des Gewandes, ist die obere und untere rechte Ecke abgebrochen, ohne aber der sonst trefflich erhaltenen eigentlichen Figur wesentlichen Eintrag zu thun. Leich hat dieses Diptychon zu Seite XXXVIII der oben erwähnten Schrift in Kupferstich abbilden lassen und bemerkt dazu a. a. O. Folgendes: „Sed aliud iam lectori, sacrae antiquitatis studioso, Diptychi Ecclesiastici fragmentum, ex museo huius urbis publico depromptum, sistimus. In eo S. Michael, Princeps angelorum, erectum ad coelum caput tollens, et draconem lancea perfodiens, cernitur: in superiori tabulae deperditae parte forte Servator, in coelo sedens, ut in opere musivo Ravennatensis ecclesiae (Ciampini Vet. Monum. T. II. Tab. VI. p. 63) expressus fuit. Scutum imprimis, quale et in Antonini columna occurrit, tum nimbus, ei, qui in Leodiensi Diptycho Anastasii Consulis caput ambit, plane similis, observari merentur. In alia pictura vetere Menologii Graeci, iussu Eminentissimi Cardinalis Albani excusi, S. Michael labarum, quasi reportata iam a generis humani hoste victoria, gestat (ad d. 8. Novembr. pag. 174). Ad quam autem ecclesiam Diptychum olim pertinuerit, ignoro. In averso enim latere hae tantum litterae apparent:

SSIPHOEBSEVER

quas interpretor: Sancti Phoebus Severus. Ii autem, qui fuerint, ubi culti sint, mihi, diu multumque de eo cogitanti, non liquet. Occurrit quidem inter sanctos Dei confessores, quorum in martyrologiis memoria servatur, Severus Ravennae Episcopus, d. 1. Februarii, alius Barcinonensis et martyr, d. 6. Novembris, ut caeteros omittam. Phoebi autem nomen in iis frustra quaesivi. Quare, qui hic designentur, aliis divinandum relinquo.“ Ich habe zu dieser Beschreibung Leich's nichts hinzuzusetzen und sie als richtig anzuerkennen. Nur in dem Punkte irrt er, wenn er meint, dass in dem oberen rechten, abgebrochenen Theile der Tafel vielleicht der Heiland abgebildet gewesen sei. Klar und deutlich haben sich ein paar Finger, nach dem Haupte des Engels ausgestreckt, erhalten. Diese aber sind ganz unzweifelhaft das Bruchstück einer Hand, welche aus einer Wolke hervorragt und symbolisch die Macht Gottes ausdrückt. Vollkommen in derselben Weise findet sich diese Hand in einer Malerei des zehnten Jahrhunderts abgebildet bei: Jäck, Viele Alphabete und ganze Schriftmuster u. s. w., Heft I. Bl. 4.

schmackvollen rothen Initialen mit Arabesken (Bl. 4a. 30b. 52b. 78b. 101 b. 124b. 130a. 142b. 155a. 169a., wozu noch die bunt ausgeführte Initiale Bl. 2a. kommt) zwei Bilder in schönen schwarzen Contouren, durch zarte rothe Schattirung sehr geschickt gehoben, nämlich:

1. (Das Dedicationsbild) der heilige Eliphius und der heilige Martin, wie die Ueberschriften besagen (Höhe: 200 Millim., Breite: 140 Millim.). Die Handschrift gehörte nämlich dem Benedictinerstifte St. Martin in Cöln, wie aus der auf der Rückseite des Bildes befindlichen Inschrift hervorgeht: liber sanctorum martini et eliphi in colonia. Die Reliquien des 350 enthaupteten Märtyrers Eliphius aber wurden von dem Erzbischofe von Cöln Bruno in das St. Martinskloster daselbst verlegt. Auf blauem und grünem Grunde steht, dem Beschauer rechts, der heil. Martin mit dem goldenen Heiligenscheine, in der Linken den Bischofsstab haltend; mit der Rechten nimmt er ein Buch in Empfang, welches ihm ein knieender Mönch überreicht. Links steht, ebenfalls mit goldenem Heiligenschein geschmückt, das Gewand über der Brust von einer goldenen Rosette zusammengehalten, in der Rechten eine Palme haltend, der heil. Eliphius, mit der Linken auf das Buch deutend, welches der Mönch dem heil. Martin übergiebt. Oben ist ein Kloster, vermuthlich das Martinskloster, abgebildet, eine Zeichnung, die, wenn sie wirklich das genannte Stift darstellt, immerhin von Interesse sein dürfte.

2. Der thronende Christus, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten (Höhe: 195 Millim., Breite: 140 Millim.). Auf blauem und grünem Grunde sitzt, mit dem goldenen Heiligenscheine umgeben, Christus auf einem Throne, die Füsse auf eine Weltkugel gestellt, auf welcher die Namen der Welttheile geschrieben sind: EVROPA AFRICA ASIA. Bei ASIA ist ein rother Stern gemalt, zum Zeichen, dass das Licht von Asien ausging. Beide Hände des Heilandes, dessen faltenreiches Gewand recht gut gezeichnet ist, sind ausgestreckt; mit der rechten erfasst er das Band, welches in der oberen (für den Beschauer) linken Ecke der Evangelist Matthäus, unter dem Bilde des mit dem goldenen Heiligenscheine geschmückten Engels dargestellt, hält und worauf sich die Worte befinden: liber generationis iesu christi filii dauid. filii abraham. Unten links in der Ecke am Fusse des Thrones steht der geflügelte Löwe mit goldenem Heiligenschein (Marcus), ein Band mit den Worten haltend: Principium euangelii iesu christi filii dei. sic scriptum est in x. p. Ebendaselbst in der rechten Ecke sieht man den mit goldenem Heiligenscheine versehenen geflügelten Stier (Lucas) mit einem Bande, worauf die Worte stehen: Fuit in diebus herodis regis iudee sacerdos quidam nomine zacharias. Endlich ist oben in der rechten Ecke das Symbol des Evangelisten Johannes, der Adler, mit goldenem Nimbus angebracht; er hält in

den Klauen ein Band mit den Worten: In principio erat verbum, et verbum erat apud deum. Et deus erat verbum.

Recht sichtbar lässt sich in diesem aus dem 12. Jahrhundert stammenden Manuscripte ersehen, wie schon frühzeitig die Schreiber und die Maler in Manuscripten oftmals verschiedene Personen waren. Neben den oben angegebenen schönen Initialen finden sich nämlich auch andere grössere Anfangsbuchstaben, deren rohere Form (man sehe z. B. Bl. 3 a. 6 a. 7 a. u. b. 8 a.), verglichen mit den erwähnten Arabesken-Initialen, es unwidersprechlich beweist, dass der Maler eine andere Person war als der Schreiber. Die als schön gerühmten Initialen haben eine ganz eigenthümliche Gewandtheit und Sicherheit und vereinigen ansprechende Einfachheit mit Fülle.

IV.

PSALTERIUM.

(Num. CLXXXIX.)

Eine sorgfältig und elegant geschriebene Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts hat zum Anfange eine zusammenhängende Reihe von Bildern, welche für sich stehend durch keine Schrift unterbrochen sind. Jede Seite hat ein Doppelbild (Höhe: 120 Millim., Breite: 90 Millim. circa), indem der viereckige Rahmen in der Mitte getheilt ist. Diese Bilder sind nun folgende:

1. Bl. 1 b. Im oberen Bilde verkündigt der Engel der Maria, dass sie die Mutter des Heilandes werden solle. Rechts kommt Maria zur Elisabeth (Luc. 1, 39 fg.). Auf dem unteren Bilde ist das Christuskind in der Krippe, an welcher Maria auf der Erde liegt. Neben ihr sitzt Joseph; Ochs und Esel sehen aus dem Hintergrunde in die Krippe hinein.

2. Bl. 2 a. Auf dem oberen Bilde verkündet ein Engel, in der linken Hand ein Band haltend, mit der rechten nach oben deutend, vom Himmel herab zweien Hirten, von denen der eine steht, der andere sitzt und den Dudelsack bläst, die Geburt des Heilandes; neben ihnen Schafe und ein Hund. — Auf dem unteren Bilde sitzt Maria mit dem Kinde; vor ihr die heiligen drei Könige, deren einer, welcher die Krone abgelegt hat, kniet; die beiden andern sind bekrönt.

3. Bl. 3 a. Oberes Bild: Flucht der Aeltern mit dem Kinde nach Aegypten. Maria mit dem Kinde reitet auf einem Esel, Joseph geht daneben. Unteres Bild: Darstellung Christi im Tempel. Maria trägt das Kind, nach welchem ein greiser Priester die Hände ausstreckt. Hinter der Maria bringt ein in der linken Hand ein Schwert tragender Mann (Joseph?) einen Korb (mit dem Opfer? Tauben?)

4. Bl. 4a. Oberes Bild: Der lehrende zwölfjährige Christus, vor dem Tempel stehend. Drei Schriftgelehrte unterreden sich mit ihm. Unteres Bild: Christus reitet in Jerusalem ein und wird von zwei Frauen, deren eine aus einem Fenster heraussieht, begrüsst. Hinter ihm gehen zwei Jünger.

5. Bl. 5b. Oberes Bild: Christi Versuchung. Christus steht auf dem Tempel; unten steht bis zum Dach hinaufreichend der Satan, als braunes gehörntes Ungeheuer dargestellt. Unteres Bild: Das heilige Abendmahl, mit dreizehn Aposteln.

6. Bl. 6a. Oberes Bild: Christi Gefangennehmung. Judas ist im Begriff Christum zu küssen; um den Heiland die Häscher. Unteres Bild: Christus wird vor Pilatus gebracht, welcher auf dem Richterstuhle sitzt und ihn verhört. Hinter Pilatus' Stuhle eine weibliche Figur (vielleicht Pilatus' Weib, mit Beziehung auf Matth. 27, 19).

7. Bl. 7b. Oben: Christus an einen Pfahl zur Geisselung angebunden; neben ihm zwei Männer mit geschwungenen Geisseln. Unten: Christus, dem drei Frauen folgen, trägt sein Kreuz hinaus nach Golgatha, welches Simon von Cyrene auf Befehl eines neben Christo stehenden, eine Keule tragenden Mannes ihm abzunehmen in Begriff ist.

8. Bl. 8a. Oben: Christus am Kreuze, verschieden; zu seiner Rechten Maria, zur Linken Johannes. Unten: Die Kreuzesabnahme. Dabei Maria und Johannes. Ersterer stützt den rechten Arm des Leichnames, mit dessen Abnahme vom Kreuze zwei Männer, der eine mit einem Hammer versehen, beschäftigt sind.

9. Bl. 9b. Oben: Die (3) Weiber kommen zum Grabe, welches wie ein Sarkophag dargestellt ist, Salbenbüchsen tragend, um den Leichnam zu salben. Ein Engel sitzt auf dem Grabe, aus dem das Schweisstuch hervorragt, und deutet mit der Hand hinein; drei Hüter schlafen vor dem Grabe. — Unten: Christi Höllenfahrt. Christus trägt den Kreuzesstab und aus dem Höllenrachen gehen Abgeschiedene (Männer und Frauen) hervor, deren Vorderster nach dem Kreuzesstabe greift und von Christus an der Hand erfasst wird.

10. Bl. 10a. Oben: Christus wird im Garten (der blos durch einen Baum angedeutet ist) von der Maria gefunden und erkannt; diese kniet anbetend vor dem den Kreuzesstab führenden Heiland, welcher mit der Rechten nach oben weist (wohl mit Beziehung auf die Worte: „Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater", Joh. 20, 17). — Unten: Die Himmelfahrt Christi. Christus wird nur im Brustbild in den Wolken gesehen; unter ihm Engel und Apostel.

11. Bl. 11b. Oben: Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Der heilige Geist kommt in Gestalt einer grossen Taube herab auf die Apostel, in deren Mitte eine weibliche Figur (Maria?) sitzt.

Unten: Der Tod der Maria. Die Gottesmutter, eine gar nicht üble Zeichnung, ist betend verschieden; an ihrem Todesbette stehen die Apostel.

12. Bl. 12a. Oben: Krönung der Maria. Diese sitzt auf einem Throne anbetend zur Rechten Christi und wird von einem von oben herabkommenden Engel gekrönt. — Unten: Christus als Todten-Erwecker und Richter. Er sitzt auf einem Throne; die erhobenen Hände zeigen die Nägelmale, das zurückgeworfene Gewand lässt die Brustwunde sehen; zwei Engel neben ihm wecken durch Blasen der Posaune die Todten auf, welche mit nach Christus erhobenen Händen auferstehen.

Dies ist die zusammenhängende Suite der Miniaturen in dieser Handschrift. Bekanntlich kommen dieselben in solchem Zusammenhange, ohne von Schrift unterbrochen zu sein, in der früheren Zeit nicht eben häufig vor. — Die Handschrift hat nach dem auf jene Bilder folgenden, Bl. 13—18 befindlichen Calendarium (auf welchem in 24 Medaillons die Zeichen des Thierkreises nebst anderen dem jedesmaligen Monate entsprechenden Darstellungen auf Goldgrund gemalt sind) noch einige Initialen mit Malereien (Höhe: schwankend zwischen 50—65 Millim., Breite: 90 Millim.), nämlich:

1. Bl. 19a. in einem B („Beatus vir qui non abiit" etc. Ps. 1, 1), in dessen oberer Hälfte König David mit der Harfe auf einem kanapeeartigen Throne sitzend, in der unteren Hälfte Goliath ebenfalls sitzend, mit der Rechten auf einen grünen Schild gestützt; vor ihm steht David mit der Schleuder, zum Wurf ausholend.

2. Bl. 40b. in einem D („Dominus illuminatio mea quem timebo") kniet König David vor einem Heiligen, der in der Linken ein Buch hält und mit der Rechten gen Himmel weist (jedenfalls der Prophet Nathan, als er dem David Busse predigt).

3. Bl. 53b. in einem D („Dixi tu custodi animam meam") König David mit einem Heiligen (jedenfalls wieder einem Propheten) im Gespräch; beide haben die Hände erhoben.

4. Bl. 65b. in einem D („Dixit insipiens in corde suo non est deus") wiederum ein Prophet, vor welchem David der Hirtenknabe mit dem Hirtenstabe steht; auf der rechten Schulter trägt er einen Stein, den er mit der rechten Hand hält.

5. Bl. 78a. in einem S („Salvum me fac deus quum intraverunt aquae usque ad animam meam") unten König David bis an die Brust im Wasser; er erhebt die Hände betend zu dem oben befindlichen Gott Vater, welcher die Rechte erhoben hat und in der Linken die Weltkugel hält.

6. Bl. 93b. in einem E („Exultate deo adiutori nostro") König David auf einem Throne sitzend; über ihm ein Glockenspiel, das er, in jeder Hand einen Hammer haltend, spielt.

7. Bl. 107b. in einem C („Cantate domino canticum novum") drei Mönche vor einem Pulte stehend, auf welchem ein Buch aufgeschlagen ist, aus dem sie singen.

8. Bl. 122b. in einem D („Dixit dominus domino meo sede a dextris meis") zwei auf Einem Sitze sitzende Figuren mit Heiligenscheinen und Büchern (nach dem Psalm müssen es Gott Vater und Gott Sohn sein); sie unterreden sich mit einander mit aufgehobenen Händen, über ihnen schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube.

Sämmtliche Bilder dieser Handschrift, sowohl die für sich stehenden, als die in den Initialen angebrachten, sind auf Goldgrund gestellt. Die Gesichter sind allenthalben nur mit schwarzen Contouren (mit der Rohrfeder) gemalt. Ueberall ist eine grosse Armuth der Farben bemerkbar, und die Farben der Gewänder wechseln blos in blau und roth ab. Die Handschrift gehört jedenfalls Italien an, wie namentlich die kleinen charakteristischen Initialen zu beweisen scheinen, welche die nämlichen rothen Verzierungen tragen, wie sie z. B. in den Bologneser Rechtshandschriften des 14. Jahrhunderts so häufig vorkommen.

V.

FRAGMENT EINER DEUTSCHEN UEBERSETZUNG DES ALTEN TESTAMENTES.

(3. Mos. 6, 30 — 2. Kön. 25, 27.)

(Num. CXXVIII.)

In einer gut mit Fracturschrift geschriebenen, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörigen, Pergamenthandschrift in gross Folio, welche eine deutsche nach der Vulgata gemachte Uebersetzung eines Theiles (s. die Ueberschrift) des A. T. enthält, befinden sich neben bunten Arabesken-Initialen (von ungefähr 100 Millim. in Höhe und Breite) auch folgende Malereien.

1. (Bl. 43b. zwischen dem 4. und 5. Buche Mosis) M o s e s. Der Gesetzgeber sitzt, mit einem blauen Unter- und rothen Oberkleide angethan, auf einem thronartigen Stuhle, welcher auf einer Anhöhe steht. Vor ihm steht ein Pult mit einem aufgeschlagenen Buche, in welchem die Worte zu lesen sind: A u d i i s r a h e l p r e c e p t a d o m i n i e t e a i n c o r d e q u a s i i n l i b r o ..... In einiger Entfernung stehen fünf männliche Figuren nach ihm gewandt, über welchen roth geschrieben die Worte stehen: filii ifrahel. Der Hintergrund ist, wie bei allen Bildern dieser Handschrift, mit rothen und blauen arabeskenartigen Verzierungen versehen. (Ohne diese Verzierungen) Höhe: 190 Millim., Breite: 200 Millim.

2. (Bl. 84b. mit Bezug auf die Anfangsworte des Buches der Richter: „Nach dem Tode Josua fragten die Kinder Israel den

Herrn und sprachen: Wer soll unter uns den Krieg führen wider die Kananiter? Der Herr sprach: Juda soll ihn führen.") Juda vor Jehovah. Juda (durch die rothe Ueberschrift Judas bezeichnet) in langem, blauem Kleide, das von einem gelben Gürtel zusammengehalten wird, in welchem die linke Hand ruht, eine gewöhnliche jüdische Mütze tragend, steht, in der Rechten das Schwert haltend, vor Jehovah, welcher oben in den Wolken erscheint, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte erhebend. Höhe: 290 Millim., Breite: 200 Millim.

3. (Bl. 106a. vor dem 1. Buch Sam., hier als „Regum I." bezeichnet) Samuel und Saul. Auf bergigem, grünem Grunde steht links Samuel in weissem Unter- und hellrothem, blau gefüttertem Oberkleide, das er mit der linken Hand hält. In der Rechten hat er ein Band mit den Worten: „Unxit te dominus in regem super cunctum israhel" (mit Bezug auf 1. Sam. 10, 1). Rechts steht vor ihm gekrönt Saul in dunkelrothem, langem Kleide, in der Linken das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel haltend. Ueber beide Figuren sind die Namen geschrieben. Höhe: 200 Millim., Breite: desgleichen.

4. (Bl. 132b. vor dem 2. Buche Sam., hier als „Regum II." bezeichnet) König David (rothe Ueberschrift: „Kunig dauid"). Auf einem mit einigen Bäumen besetzten Berge steht gekrönt der König David in dunkelrothem, mit Hermelin besetztem langen Kleide, in der Linken den Reichsapfel, in der Rechten das Scepter haltend, an den Füssen rothe Schuhe tragend. Höhe: 190 Millim., Breite: 150 Millim.

5. (Bl. 155b. vor dem 1. Buche der Könige, hier als „tertius liber Regum" bezeichnet) Der alte König David von der Abisag von Sunem bedient. (Mit Bezug auf 1. Kön. 1, 1—4: „Und da der König David alt war und wohl betagt, konnte er nicht warm werden, obgleich man ihn mit Kleidern bedeckte. Da sprachen seine Knechte zu ihm: Lasst sie meinem Herrn Könige eine Dirne, eine Jungfrau, suchen, die vor dem Könige stehe und seiner pflege, und schlafe in seinen Armen, und wärme meinen Herrn, den König. Und sie suchten eine schöne Dirne in allen Gränzen Israels, und fanden Abisag von Sunem, und brachten sie dem Könige. Und sie war eine sehr schöne Dirne, und pflegte des Königs und diente ihm. Aber der König erkannte sie nicht.") König David liegt unangekleidet, nur die Krone tragend, bis unter die Brust zugedeckt im Bette. Zu seiner Linken steht roth gekleidet, die blonden Haare herabhängend, Abisag und reicht ihm einen Becher dar. Das Bild ist sehr flüchtig ausgeführt. Höhe: 250 Millim., Breite: 220 Millim.

6. (Bl. 184b. vor dem 2. Buche der Könige, hier als „liber IIII. Regum" bezeichnet) König Ahasja und der Prophet Elias. Auf grünen, mit einigen Bäumen besetzten Bergen steht

links (durch die rothe Ueberschrift als „Ochosias" bezeichnet) der König mit wie aus Verwunderung oder vor Schreck erhobenen Händen, gekleidet wie der unter No. 4 beschriebene David, jedoch blos die Krone, nicht Scepter und Reichsapfel tragend. Vor ihm steht rechts mit erhobener Rechten Elias der Thisbiter in kurzem, hellblauem Rock und dergleichen Beinkleidern. In der an die Hüfte gelegten Linken hält er ein Band mit den Worten: „hec dicit deus irael." Oben stehen zwischen beiden Figuren in rother Schrift die Worte:

Dar vmb das du haist gesant
Zu acharons got beelzebub
Du wirst nicht aufsten von
dem pett auff dem du leist.

Das Ganze hat Bezug auf das 2. Kön. 1. Erzählte. — Sämmtliche Bilder sind roh in Entwurf und Ausführung, und in den Farben zeigt sich grosse Armuth.

VI.

DEUTSCHES PSALTERIUM.

(Num. CCXXIX.)

Mehr um der Vollständigkeit als des Kunstwerthes willen gedenken wir zweier Miniaturen in einer schön geschriebenen Handschrift vom Jahre 1386, einem deutschen Psalterium, dessen Schlussschrift also lautet:

Sub anno incarnacionis
domini Mo CCCo octuage-
simo sexto in vigilia As
sumptionis marie hora
vesperarum Completus est istic
liber
Per manus henrici vor
ster tytulum et cetera: ~

Dieser Schreiber der Handschrift, Heinrich Vorster, ist jedenfalls auch der Maler, während bekanntlich sonst oft Schreiber und Maler in werthvollen Handschriften verschiedene Personen sind. Die zwei unbedeutenden Malereien (Federzeichnungen in Schwarz und Roth) sind:

1. Bl. 2a. Der heilige Augustinus. (Höhe: circa 85 Millim., Breite: circa 75 Millim.) Der Heilige sitzt mit der Bischofsmütze auf dem Haupte in langem Talare auf einem breiten kanapeeartigen Stuhle; die Linke ist auf das linke Knie gestützt, die Rechte wie zum Lehren erhoben. Neben ihm (von dem linken Knie ausgehend) rollt sich ein Band empor, auf welchem in rother Schrift die Worte stehen: Sanctus Augustinus Spricht.

2. Bl. 3a. König David. (Höhe: circa 90 Millim., Breite: circa 75 Millim.) Er sitzt auf einem Throne, die Krone auf dem Haupte; die Rechte erhebend hält er in der Linken ein Band, auf welchem in rother Schrift die Worte stehen: Ker Dauid.

VII.

DEUTSCHES GEBETBUCH.

(Num. CXIII.)

Aus dem 15. Jahrhunderte stammt eine nicht ungeschickte bunt illuminirte Federzeichnung auf Bl. 29 a. einer Handschrift, welche nach einem Bl. 1 a. — 28 a. befindlichen deutschen Gedichte auf die Antiochenische Jungfrau und Märtyrin Margaretha (deren Lebensbeschreibung in den Antwerpener Actt. SS. Juli, tom. V. S. 24 — 45 sich befindet) verschiedene deutsche Gebete enthält. Das Bild stellt dar:

Die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch Maria und Joseph. (Höhe: circa 130 Millim., Breite: circa 90 Millim.) Die roth geschriebene Ueberschrift lautet: Sante Maria. In dem einem Hofraume ähnlichen Stalle liegt, von den Strahlen des Sternes beschienen, das Christuskind auf einer Sonne am Boden, die linke Hand an den Mund legend. Vor ihm kniet, mit zur Anbetung erhobenen Händen, die eben so freundlich im Gesicht, als in der ganzen Haltung edel gezeichnete Gottesmutter; hinter ihr Joseph. Im Vordergrunde liegen Ochs und Esel am Boden.

VIII.

H E U R E S.

(Num. CCVIII.)

Ein durchweg mit recht hübschen Randleisten (Blumen, Früchte, Arabesken, Vögel, Drachen und phantastische Figuren enthaltend) verziertes und, wie der Bl. 1 — 6 befindliche französische Kalender beweist, aus Frankreich stammendes Gebetbuch (Heures) hat folgende 13 mitunter nicht übel gezeichnete und durch Lebhaftigkeit und Glanz der Farben bemerkenswerthe Miniaturen (sämmtlich ungefähr 110 Millim. Höhe, 70 Millim. Breite):

1. Bl. 7a. Der Evangelist Johannes knieend. Auf seinem Schoosse liegt ein Buch; in der Rechten hält er eine Feder. Neben ihm steht zur Rechten ein goldener Adler. Ueber der Scene befindet sich oben im Himmel Gott Vater in einer Sonne, deren Strahlen auf die Scene herabfallen. Die Umgebung ist ein Garten mit Bäumen und Felsen, den Hintergrund bilden ein See, eine Stadt und blaue Berge mit Burgen. Die Lichter

sind, wie auf sämmtlichen Miniaturen dieser Handschrift, durch Gold gehoben.

2. Bl. 15a. Die Verkündigung Mariä. Der Engel mit weissem Kleide, rothem und grünem Mantel, in der Linken ein Scepter haltend, verkündigt, auf das linke Knie niedergelassen, mit aufgehobener Rechten, der unter einem rothen Baldachin knieenden, die Hände über die Brust kreuzenden Maria, vor welcher ein grün behangener Tisch mit einem aufgeschlagenen Buche steht, die Ankunft des Heilandes. Auf die Gottesmutter lässt sich der heilige Geist in Gestalt einer weissen Taube unter von oben hereinfallenden goldenen Strahlen nieder. Ueber dem Ganzen erhebt sich ein Holzbau, welcher in einer marmornen Tempelhalle steht.

3. Bl. 21a. Zusammenkunft der Maria mit Elisabeth. Hinter der Maria stehen zwei Engel; Elisabeth ist im Begriff das rechte Knie zu beugen. Umgebung: bergige Landschaft mit Stadt, blauen Bergen mit Burgen und Wasser in der Ferne. Von oben fallen goldene Strahlen herab.

4. Bl. 27b. Die Kreuzigung Christi. Dem Heiland zur Rechten steht Maria, hinter ihr Johannes, weiter hinten zwei Weiber; zur Linken im Vordergrunde befinden sich zwei mit einander sprechende Männer, deren einer einen Wanderstab trägt (wohl mit Beziehung auf Mt. 27. 39: „Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe"); im Hintergrunde der römische Hauptmann und die Wache. Unten in der rechten Ecke stehen am Saume des Unterkleides der einen Figur in Gold die Buchstaben VORISVE.[1])

5. Bl. 28b. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. In einer marmornen Halle sitzen und stehen vor einer rothen goldgestickten Tapete Maria mit aufgeschlagenem Buche auf dem Schoosse und die Apostel. Oben der heilige Geist in Gestalt einer weissen Taube, von welcher goldene Strahlen ausgehen; über ihm ein rothes glockenartig geformtes Throndach. Oben an der Decke der Halle stehen in der Bordüre die Buchstaben: VOEVRIVESEVEI — (das erwähnte Throndach) VEV.VORV.

6. Bl. 29b. Die Geburt Christi. Maria und Joseph knieen im Stalle, dessen eine Seite mit rothgoldener Tapete versehen ist, vor dem neugeborenen Christuskinde; weiter hinten Ochs und Esel. Von oben herab fallen Lichtstrahlen auf die Scene. Am Saume von Joseph's Mantel sind in Gold die Buchstaben zu lesen: VOVFVFIVOI.

7. Bl. 34a. Die Darstellung Christi im Tempel. Hinter einem reich decorirten und mit einem weissen Damasttuche bedeckten Tische steht unter einem glockenförmigen rothen Bal-

1) Vielleicht leiten diese, oder die bei den folgenden Bildern angeführten mir jetzt unerklärbaren Buchstaben einmal auf des Künstlers Namen.

dachin (wie er oben bei No. 5 vorkommt) ein greiser Priester (oder Simeon?) mit der Bischofsmütze und dem Heiligenscheine und hält das Christuskind auf seinen Armen; um ihn drei männliche Figuren. Vor dem Tische kniet Maria mit gefalteten Händen, eben so hinter ihr Joseph, im Hintergrunde eine weibliche Figur. Oben sieht man an dem Tempel in einer Halle die Buchstaben: VORSVSRIVE, an der Bordüre der äusseren Partie des Tempels die Buchstaben: VOSFV—.

8. Bl. 36b. Die Flucht nach Aegypten. Vor einem Walde vorbei (im Hintergrunde sind eine Stadt und Berge mit Burgen) reitet Maria mit dem Kinde auf einem Esel; ihr zur Linken schreitet Joseph, an einem über die linke Achsel gelegten Stabe einen Reisesack tragend. Hinterher geht eine weibliche roth gekleidete Figur.

9. Bl. 39a. Die Krönung der Maria. Vor Gott dem Vater, welcher unter einem Baldachin sitzend die Rechte segnend emporhebt und die Linke auf den goldenen Reichsapfel legt, kniet anbetend Maria in blauem Costüme; zwei weissgekleidete Engel mit grünen Flügeln senken die Krone auf die Gottesmutter nieder. So weit letztere mit ihren Flügeln nicht die mit goldenen Sternen besetzte blaue Mauer decken, sind die Buchstaben VI — VORSFVEVO zu lesen. An der Bordüre des Baldachins über Gott Vater stehen die Buchstaben EOEASTNOSFVOERLNF.

10. Bl. 43a. Der lobsingende König David. In einem marmornen Zimmer mit offenem Fenster, durch welches man die Aussicht auf Berge mit Burgen hat, über welchen oben am Himmel Gott Vater in strahlender Sonne erscheint, kniet König David gekrönt, mit Hermelin, blauem Unterkleide und rothem Mantel angethan, die Harfe mit der linken Hand haltend und die rechte erhebend, vor einem roth gedeckten Tische, auf welchem ein Buch aufgeschlagen liegt. Hinter ihm steht ein goldener Thron, an welchem oben die Buchstaben angebracht sind: VONSN. Oben an der Bordure des Zimmers stehen die Buchstaben: VOSFVE.

11. Bl. 54a. Der plötzliche Tod. Ein vornehmer (ritterlicher) Herr, mit langem, rothem Mantel bekleidet und im Gürtel einen Dolch tragend, schreitet, von zwei Dienern gefolgt, aus einem Walde hervor, als ihm plötzlich der Tod entgegen tritt und ihm einen Pfeil in die Brust bohrt. (Das Bild steht vor den: „Vigilie mortuorum ad vesperas.“)

12. Bl. 75a. Maria nach der Kreuzesabnahme. Unter dem Kreuze, welches am Fusse eines leicht bewaldeten Berges steht (im Hintergrunde Jerusalem und blaue Berge mit Burgen) sitzt Maria in blauem Gewande und hält auf ihrem Schoosse den noch blutenden Heiland, welcher von einer knieenden roth gekleideten Frau, die einen schwarzen Schleier trägt, angebetet wird. (Das Bild steht vor: „Stabat mater dolorosa“ u. s. w.)

13. Bl. 76 b. Zu den: „Sept oraisons saint gregoire" ist folgendes Bild gegeben. Vor einem Altare, auf welchem zwei Lichter brennen, kniet, von zwei knieenden Priestern mit Kerzen assistirt, der heil. Gregor mit der dreifachen Kronmütze; er hält in der Linken einen Kelch empor, in welchem aus der Herzwunde des unter dem Kreuze auf dem Altare stehenden Heilandes das Blut strömt. An der blauen mit goldenen Sternen bedeckten Wand hinter dem Altare sind die Passionsinstrumente angebracht: der Hammer, die Zange, die Laterne, das Rohr mit dem Schwamme, der Stock, die Würfel; an dem Kreuze hängt die Dornenkrone und das Gewand; zu der (dem Beschauer) rechten Seite des Altars ist eine Säule aufgerichtet, auf welcher der Hahn steht und um welche die Stricke gewunden sind, wie an ihr auch die Geissel und die Ruthe angebracht sind.

Das Ganze macht bei aller Pracht der Farben doch den Eindruck einer für den Verkauf berechneten, so zu sagen fabrikmässigen Arbeit, wie denn auch dergleichen Heures einen nicht unbedeutenden Artikel des Handschriftenhandels im 15. Jahrhunderte bildeten.

IX.

MISSALE.

(Num. CCIII.)

Unter die prächtigsten Malereien von wahrem Kunstwerthe, welche unsere Bibliothek aufzuweisen hat, gehören unstreitig die in einem (in rothen Sammet gebundenem) Missale des funfzehnten Jahrhunderts befindlichen. Schon oft haben Künstler und Kunstliebhaber aus diesem schönen Werke Ideen und Anregung geschöpft. Die sämmtlichen Miniaturen sind höchst edel in der Zeichnung, die Ornamente ein schönes Zeugniss der am Studium der Antike sich wieder erhebenden und aufrichtenden Kunst, die Farben glanzvoll und prächtig bei grösster Keuschheit und Zartheit des Geschmackes und der Wahl. Dass dieses Missale in Italien in Gebrauch gewesen ist, bezeugen unter Anderem, wovon später die Rede sein wird, auch die Worte, welche Fol. 1 a. eingeschrieben sind: Pntato (presentato) da Monsr. Arciu^{uo} (Arcivescovo) di S. Seuerina, à di 25. di Nouembre 1583. — Die einzelnen Bilder sind folgende:

1. Bl. 3 a. Die Verkündigung der Maria (ohne die Umrandung 205 Millim. hoch, 185 Millim. breit, mit der Umrandung 375 Millim. hoch, 255 Millim. breit). Maria, über das rothe Kleid einen langen blauen Mantel tragend, kniet vor einem schönen Tisch, über welchen ein blauer Teppich mit vielem Faltenwurf nachlässig gebreitet ist. Auf demselben liegt ein Buch. Links schwebt

aus der Höhe der Engel in einer rothen, goldene Strahlen und Flammen werfenden Sonne herab — dieser Theil des Bildes hat leider etwas gelitten — und deutet mit der Rechten nach dem hinter ihm aus der Höhe in Gestalt einer weissen Taube herabschwebenden heiligen Geiste. Die nach dem Engel aufblickende Maria nimmt die Verkündigung mit wie zum Ausdruck der Verwunderung erhobenen Händen auf („Maria sprach zu dem Engel: Wie soll das zugehen, sintemal ich von keinem Manne weiss? Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten" u. s. w. Luc. 1, 34, 35). — Der Hintergrund ist eine marmorne Halle, welche mit grünen, golddurchwirkten Vorhängen behängt ist; links ist eine Landschaft. Auf der unteren Randleiste des Bildes befindet sich in einem grünen Kranze mit rothen Früchten ein Wappen. Der gekrönte schwarze Adler mit goldenem Schnabel und goldenen Klauen hat vor der Brust ein goldenes Schild mit einem rothen Balken, auf welchem sich drei silberne Halbmonde befinden. Dasselbe Schild, aber ohne Adler, ist auch in der oberen schmäleren Randleiste angebracht.[1])

2. Bl. 7 b. Die Geburt Christi. (Höhe: 90 Millim., Breite: 86 Millim.) Maria in blauem und der als Greis dargestellte Joseph in rothem Costüme beten das neugeborene an der Erde liegende und von goldenen Strahlen umgebene Kind an; zwischen Beiden schaut aus dem Hintergrunde ein Ochse hindurch. Hinter der Gottesmutter ist eine Felsengrotte. Das sauber ausgeführte Bild befindet sich in einem rothen und goldenen S („Salue sancta parens" etc.), dessen schöne Arabeskenspitzen hin und wieder durch weisse Perlen mit vielem Effecte besetzt sind. Auf der linken Seite des Blattes, auf welchem sich diese Initiale befindet, ist ein Candelaber angebracht (Höhe: 265 Millim.). Er ist in Roth und Gold gemalt und durch zarte hellblaue Schattirung wird ihm ein schöner und wirksamer Untergrund gegeben.

3. Bl. 10 b. Das Requiem. (Höhe: 89 Millim., Breite: 87 Millim.) In einem bunten arabeskenartigen R („Requiem eternam dona eis domine" etc.) stehen um einen violett behangenen, in einer Halle aufgestellten Sarg, vor welchem zwei Kerzen brennen, weiss und roth gekleidete Mönche, deren einer ein Kreuz trägt, und schwarz verhüllte Nonnen, das Requiem singend. — Die über die ganze Seite links hingehende candelaberartige Verzierung, in derselben Manier wie die unter No. 2 erwähnte ausgeführt, ist unten, in der Mitte und oben (wo der Tod mit Sense, Bogen und Köcher die Spitze bildet) mit Todtenköpfen verziert; auch sind an

---

1) Dieses Wappen gehört dem in Italien weitverbreiteten und durch Verwaltung hoher Kirchen- und Staatsämter berühmten Geschlechte Strozzi an. Vgl. Siebmacher's Wappenbuch, Th. III. Taf. 24.

rothen Perlenschnüren Todtengebeine aufgehängt. (Höhe: 290 Millim.)

4. Bl. 13 a. Die thronende Gottesmutter. (Höhe: 73 Millim., Breite: 73 Millim.) Dies Bild steht vor den: Septem gaudia beate Marie. In einem auf blauen Grund gestellten goldenen G („Gaude summa creatoris sponsa gloriosa" etc.) sitzt auf schönem, buntem Marmorthrone, in der Linken die Weltkugel haltend, mit der Rechten das auf ihrem Schoosse stehende Kind umfassend, Maria in rothem Kleide und langem blauen, im Faltenwurf sehr geschickt gearbeiteten Mantel. — Die candelaberartige Verzierung an der linken Seite (Höhe: 285 Millim.) läuft oben in eine Fruchturne aus.

5. Bl. 16 a. Maria die Himmelskönigin. (Höhe: 90 Millim., Breite: 93 Millim.) In einem auf blauem Grunde stehenden rothen und goldenen G („Gaude flore virginali" etc.) erscheint in einer goldenen Glorie, welche von einer Einfassung von Engelsköpfen mit Flügeln und von Engelsfiguren begränzt ist, Maria in rothem Kleide und blauem Mantel, welchen letzteren sie mit der Linken zusammenhält, während sie auf der Rechten das Christuskind trägt. — Auch hier ist auf der linken Seite des Blattes eine schöne arabeskenartige Verzierung (Höhe: 325 Millim.).

6. Bl. 18 a. Die Krönung der Maria. (Höhe: 90 Millim., Breite: 90 Millim.) In einem S („Salue templum trinitatis" etc.) ist auf hellblauem Grunde Gott Vater von goldenen Strahlen umgeben dargestellt. Vor ihm sitzt Maria, auf deren Schulter er die Rechte, und Christus, auf dessen Schulter er die Linke legt. Christus, den linken Fuss auf eine Sonne setzend, ist im Begriff der Maria die Krone aufzusetzen. — Ganz besonders zart und geschmackvoll ist die in der Manier von den übrigen abweichende, höchst saubere und gefällige Leistenverzierung dieses Blattes (Höhe: 315 Millim.).

7. Bl. 25 a. Der heilige Thomas von Aquino in der Anbetung des Kreuzes begriffen. (Höhe: 75 Millim., Breite: 75 Millim.) In einem höchst geschmackvollen C („Concede mihi misericors deus" etc.) in Bronze, von dunkelblauem Grund gehoben, steht in einer halben Rotunde ein Crucifix aufgerichtet, vor welchem der Heilige (2/3 Figur) in weissem Unterkleide und schwarzem Mantel anbetend steht. Er ist mit dem Heiligenschein umgeben (das Stück, vor welchem die Miniatur steht, ist die „Oratio sancti Thome deuotissima ad deum patrem que debet dici omni die"). Im Hintergrunde sieht man eine Landschaft. Das Gesicht hat etwas Individuelles; vielleicht ist es Portrait. — Die arabeskenartige Verzierung zur linken Seite neben der ganzen Schrift hinlaufend (circa 310 Millim. Höhe) hat zum Mittelpunkt ein nacktes Kind. Unterlage ist ihr durch zarte grüne, nicht (wie früher) blaue, Schraffirung gegeben.

8. Bl. 27 a. Der heilige Augustinus. (Höhe: 75 Millim., Breite: 80 Millim.) In einem schönen D („Deus propitius esto mihi peccatori" etc.) in Bronze auf dunkelblauem Grunde mit rother Umrandung steht in der Bischofsmütze und vollem bischöflichen Ornate der Kirchenvater, die rechte Hand wie zum Segen emporhebend. Der rothe und goldene Bischofsmantel, über das schwarze Gewand fallend und von einem mit Perlen umgebenen Brustschilde zusammengehalten, ist, wie namentlich auch das greise bärtige Gesicht, sorgfältig gearbeitet. (Die Miniatur steht vor einem Gebete, dessen Ueberschrift lautet: „Sequentem orationem composuit gloriosus doctor et episcopus beatus Augustinus, qua quaerit a domino nostro ut qui eam devote dixerit ea die non possit superari ab ullo homine" etc.) — Die Verzierung zur linken Seite der Schrift ist, wie die vorigen, in Roth und Gold gearbeitet und ruht auf hellblauem, in zarten Strichen ausgeführtem Grunde. (Höhe: 290 Millim.)

9. Bl. 28 b. Der heilige Anselm. Das Bild (²/₃ Figur) steht vor der „Oratio beati Anselmi ad Christum" in einem nach Art der vorhergegangenen Initialen verzierten D („Domine deus meus" etc.). Höhe: 60 Millim., Breite: 60 Millim. Der Heilige steht im bischöflichen Ornate und rothem goldverbrämten Mantel da, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Bischofsstab haltend. — Wenn auf diese Miniatur im Vergleich mit den anderen weniger Fleiss verwendet ist, so zeichnet sich dagegen die Randverzierung neben der Schrift durch schöne Composition und sorgfältige Ausführung aus; es ist dies ein schöner Candelaber (Höhe: 270 Millim.) in Roth und Gold auf blauem Grunde ausgeführt. Oben über den vier Flammen sind zwei nackte musicirende Kinderfiguren angebracht, über welchen sich das Ganze mit einer Schaale schliesst, worin rohe unbehauene Steine liegen.

10. Bl. 29 b. Der betende Thomas von Aquino. Das Bild ist im Costüme so gehalten, wie das oben unter No. 7 beschriebene. Das Gesicht ist anders, hat aber wie jenes etwas Eigenthümliches. Die rothe, blaue, violette und goldene Initiale P („Puro corde credo et oro" etc.), auf Goldgrund mit grüner Umrandung gestellt (Höhe: 75 Millim., Breite: 75 Millim.), weicht in der Manier von den bisher beschriebenen Initialen eben so ab, als die 290 Millim. hohe Randverzierung, in welcher unten in einem blauen Medaillon ein goldener Felsen und in einem desgleichen in der Mitte ein goldenes Buch angebracht ist.

11. Bl. 30 b. Der Papst Benedict (XI.? XII.?). Das Bild, ²/₃ Figur (Höhe: 75 Millim., Breite: 73 Millim.), steht vor einem Gebete, das folgende Ueberschrift führt: „Dominus papa Benedictus ordinis cisterciensis composuit hanc orationem et concessit cuili[bet] dicenti infra elevationem corporis Christi aut in presentia tot dies indulgentiarum quot fuerunt vulnera in corpore

Christi. Summa totius vulnerum Christi quinque milia CCC.XX." In einem P („Precor te piissime domine" etc.) steht der Papst in vollem Ornate, die dreifache Krone auf dem Haupte, mit goldgesticktem Mantel geschmückt, in der Linken das Kreuz haltend uud die Rechte zum Segnen emporhebend. — Die Randverzierung neben der Schrift ist, wie die meisten andern, ein in Roth und Gold ausgeführter Candelaber, der oben ein Becken hat, in welchem ein Feuer brennt. (Höhe: circa 295 Millim.)

12. Bl. 31 b. Der gestorbene Christus. (Höhe: 60 Millim., Breite: 50 Millim.) In einem A („Aspice ad me pietas immensa" etc.) sieht man in strahlender Glorie den verschiedenen Heiland, aus dessen Seite und durchbohrten Händen das Blut strömt. Er steht wie in einem marmornen Sarge, hinter ihm das Kreuz. Die arabeskenartige Randverzierung ist einfacher als die übrigen gehalten; in ihrer Mitte ist ein aufgeschlagenes Buch. (Höhe: 280 Millim.)

13. Bl. 32 a. Der Rath der Feinde. So wollen wir kurz diese in einem C (welches ein Gebet „contra inimicos" beginnt: „Congregati sunt inimici nostri et gloriantur in virtute sua" etc.) befindliche sorglich ausgeführte Miniatur (von 60 Millim. Höhe und 60 Millim. Breite) bezeichnen. Drei Ritter, deren zwei mit Helm und voller Rüstung, einer mit Mütze, auf welcher eine Feder, scheinen die Feinde vorzustellen, gegen welche das Gebet gerichtet ist, zu dem das Bild gehört. Der vorderste führt mit erhobener Rechte das Gespräch. — Die zur Linken der Schrift hinlaufende Randverzierung, welche gleich wie die vorige auf dufti gen sich verlaufenden hellgrünen Grund gestellt ist, ist einfach, aber höchst geschmackvoll, was namentlich von dem mittelsten Stücke derselben, einem in Gold gefassten rothen Steine, von vier Perlen eingefasst, gilt. (Es liebt es überhaupt unser Künstler Perlen bei seinen Ornamenten anzubringen, und es geschieht dies überall mit sehr gutem Effecte.)

14. Bl. 34 a. Gott Vater. (Höhe: 60 Millim., Breite: 55 Millim.) In einem D („Domine sancte pater omnipotens eterne" etc.), welches etwas einfacher gearbeitet ist als die anderen Initialen, steht derselbe in 2/3 Figur in blauem, gegürtetem Kleide und rothem Mantel, die Rechte zum Segnen emporgehoben, während die Linke auf einem Reichsapfel ruht.

15. Auf demselben Blatte Gott Sohn in einem einfachen D auf Goldgrund („Domine Iesu Christe" etc.), in einfachem, rothem Kleide, die Hände über die Brust gekreuzt. — Neben dieser und der vorigen Miniatur läuft auf der linken Seite des Blattes neben der Schrift eine candelaberartige Arabeskenverzierung in Roth und Gold auf hellblauem Grunde hin, deren Mittelstück ein nacktes Kind ist, auf einer (der unter No. 13 beschriebenen ähnlichen)

Verzierung, einem in Gold gefassten rothen Steine mit Perlen. Höhe: 285 Millim.

16. Bl. 36 a. Gott Vater, sitzend, in violettem Kleide, rothgoldenem, grün gefüttertem Mantel, die rechte Hand zum Segnen erhebend, während die Linke auf einer goldenen Kugel ruht. Die Figur steht in einem rothgoldenen C („Creator celi et terre" etc.). Höhe: 59 Millim., Breite: 54 Millim. — An der Seite neben der Schrift ein Candelaber in Roth und Gold, Höhe: 275 Millim.

17. Bl. 39 a. Gott Sohn in einem rothgoldenen, auf blauem Grunde stehenden D („Deus omnipotens pater et filius" etc.) in einfachem graublauen Kleide, mit der Rechten segnend, während die Linke auf einem Reichsapfel ruht. Höhe: 59 Millim., Breite: 58 Millim. — Die in Roth und Gold gearbeitete neben der Schrift hinlaufende arabeskenartige Verzierung (Höhe: 280 Millim.) hat unten in blauem Felde drei in einander laufende rothgoldene Räder, in gleicher Weise in der Mitte zusammengebundene Pfeile und oben eine Kugel, aus welcher Feuer emporlodert.[1])

18. Bl. 42 a. Christus auf die Seitenwunde zeigend. Der Erlöser in $^2/_3$ Figur ist blos mit dem Purpurmantel bekleidet, den er zurückgeschlagen hat; die Rechte legt er unter die Wunde, welcher Blut entströmt; mit der Linken zeigt er auf dieselbe. Die Figur steht in einem schönen goldenen R („Recordare domine Iesu Christe" etc.) auf blauem Grunde. Höhe: 60 Millim., Breite: 57 Millim. — Die in Braun, Gold und Blau gearbeitete und auf violettem Grund gestellte, neben der Schrift zur Linken hinlaufende Arabeskenverzierung hat in der Mitte ein blaues Feld, auf welchem ein goldenes Buch sich befindet. Höhe: 277 Millim.

19. Bl. 56 a. Der betende König David. Eine der zartesten Miniaturen des Werkes. In einem schönen goldenen D („Diligam te domine fortitudo mea" etc.), auf blauen weiss gesprenkelten Grund gestellt und grün umrandet, sieht man ein einfaches Zimmer, durch dessen Fenster sich in der Ferne Berge zeigen. Der König kniet und hat die Hände zum Gebet erhoben; sehr schön ist der lange mit Hermelin verbrämte Purpurmantel gearbeitet. Höhe: 70 Millim., Breite: 73 Millim. — Die Randverzierung in Roth und Gold auf blauer Unterlage ist einfacher als die anderen. Höhe: 276 Millim.

20. Bl. 61 a. Der betende König David. In einem, dem vorigen ähnlichen, aber reicheren D („Domine in virtute tua laetabitur rex" etc.) steht in $^2/_3$ Figur der betende König an einer Galerie, über welcher der Himmel sichtbar ist, und betet. Das Gesicht ist dem der vorigen Miniatur ähnlich, nur das Costüm ist anders (blaue Jacke, rothe Beinkleider, violetter Mantel). Höhe:

---

1) Ich vermag nur das erste dieser drei Zeichen zu deuten: die drei in einander laufenden Räder sind das kleine Siegel von Carrara.

68 Millim., Breite: 74 Millim. Die Randverzierung (braun, grün und golden) hat 290 Millim. Höhe.

21. Bl. 62 a. Der betende König David. Die Miniatur steht vor einem „Psalmus David in quo orat liberari a malis secli. Eripe me domine" etc. und ist nicht in eine Initiale eingearbeitet. Höhe: 62 Millim., Breite: 59 Millim. In einer bergigen Gegend, die von einem Flusse durchschnitten ist, kniet König David an einem bewachsenen Felsen und betet. Er ist hier älter und mit ergrautem Haare dargestellt, während er auf der Miniatur No. 19 jugendlich, auf der No. 20 männlich erscheint. Er hat die blaue Kronmütze ab- und auf die Erde gelegt. Costüm: blaues Unter-, rothes Oberkleid mit übergeschlagenem grünem Kragen. — Die candelaberartige in Roth und Gold gearbeitete, auf hellgrünen Grund gestellte Randverzierung zur Linken der Schrift hat 282 Millim. Höhe.

22. Bl. 65 a. Der heilige Sebastian. Die Miniatur ist nicht in einem Buchstaben angebracht, sondern steht frei vor der „Oratio sancti Sebastiani contra pestem". Höhe: 75 Millim., Breite: 73 Millim. In einer felsigen und bergigen Gegend, durch welche ein Fluss sich zieht, steht nackend, blos geschürzt, der Heilige an den Pfahl gebunden. Acht Pfeile stecken in dem schön und richtig gezeichneten Körper. — Die Randverzierung zur Linken an der Schrift hinaufgehend, in Roth und Gold gearbeitet und auf blauem Grunde stehend, hat 275 Millim. Höhe.

23. Bl. 67 a. Der Engel Raphael mit Tobias' Sohn. Diese Miniatur, vor einer „Oratio ad angelum custodem" stehend, ist nicht in einem Buchstaben angebracht, sondern steht neben dem Anfange des Gebetes. Höhe: 79 Millim., Breite: 73 Millim. In einer Landschaft, wo im Hintergrunde ein Haus und Berge zu sehen sind, wandert, mit rothem Ober- und violettem Unterkleide bekleidet, mit ausgebreiteten goldenen Flügeln, in der Rechten das Kästchen haltend, der Engel Raphael, mit der linken Hand den jungen Tobias führend, welcher wie ein stattlicher Junker in goldenem und rothem, kurzem Rocke und violetten Beinkleidern, in der Linken ein kurzes Stäbchen haltend, unbedeckten Hauptes einherschreitet. Beide werden von dem Hündchen begleitet. — Neben Miniatur und Schrift läuft die rothgoldene arabeskenartige Randverzierung von 275 Millim. Höhe hin.

24. Bl. 68 a. Gott Vater. Auch dieses zarte und schöne Bild steht für sich, ohne in einen Anfangsbuchstaben eingefügt zu sein, vor einer „Oratio domini regis ad Deum patrem omnipotentem". Höhe: 77 Millim., Breite: 72 Millim. Gott Vater sitzt in dem blauen Himmel auf einem Regenbogen und hält in der Rechten das goldene Scepter, in der Linken die Weltkugel. Umgeben von goldenen geraden und sich schlängelnden Strahlen, die einen gelben Spitzbogen zur Unterlage haben, hat er die Füsse auf eine

rothgoldene Sonne gestellt, welche ihre goldenen Strahlen niederwärts senkt. Ausgezeichnet und höchst geschmackvoll ist an dieser Figur das Costüm. Der Faltenwurf des blauen, von goldenem Gürtel zusammengehaltenen Unterkleides wie des blassvioletten goldverbrämten Mantels ist vorzüglich. — Ein richtiges Gefühl hat die arabeskenartige Randleistenverzierung (roth und golden auf blauem Grunde) neben dem schönen Bilde einfacher gehalten. Höhe derselben: 273 Millim.

25. Bl. 69 b. Die Kreuzigung Christi. Die Miniatur (Höhe: 77 Millim., Breite: 74 Millim.) steht vor einer „Oratio ad Christum". In einer heiteren Landschaft, wo zwischen zwei Felsen sich die Aussicht auf die ferne bergige Landschaft bietet, ist das Kreuz aufgerichtet, an welchem der verschiedene Heiland hängt. Zu seiner Rechten steht trauernd, die Hände wie zur Ansprache erhebend, Maria in rothem Unter- und blauem Oberkleide; zur Linken der Apostel Johannes in blauem Unterkleide und rothem Mantel, mit der Rechten auf Christum deutend und in der Linken ein Tuch haltend, womit er sich die Thränen trocknet. Namentlich ist die Costümirung der beiden letztern Figuren gut. — Die rothgoldene auf blauem Grunde ruhende Randleiste hat 280 Millim. Höhe.

26. Bl. 88 a. Basilius der Grosse. Die Miniatur (Höhe: 73 Millim., Breite: 67 Millim.) steht vor einer „Oratio magni Basilii in sacris diebus quadragesimae". In einem höchst geschmackvollen goldenen, auf blauen weissverzierten Grund gestellten O („Omnipotens deus, qui universam creaturam in sapientia condidisti" etc.) steht in ²/₃ Figur der greise Basilius in vollem bischöflichen Ornate, von welchem besonders der rothe, blau verbrämte und grün gefütterte Bischofsmantel, an dem die Lichter durch Goldstriche gehoben sind, sich auszeichnet. In der Linken den Bischofsstab haltend, erhebt er die Rechte zum Segnen. Die in einer Galerie stehende Figur wird durch den Hintergrund eines grünen herabhängenden Teppichs sehr gut gehoben. — Die Randverzierung neben der Schrift (Höhe: 275 Millim.) ist einfacher als sonst, roth und golden auf blauem Grunde.

27. Bl. 100 b. Der segnende Christus. Die frei für sich stehende ²/₃ Figur befindet sich vor einem Gebete, dessen Ueberschrift lautet: „Henricus Panhormitanus [1]) ordinis predicatorum theologus et philosophus Serenissimi Ferdinandi de Aragonia Sicilie regis incliti confessor et archiepiscopus Acherontinus et Ma-

---

1) Dieser Henricus von Palermo, Erzbischof von Azerenza oder Cirenza (Acherontia) und Matera, hiess eigentlich Henricus Lunguardus, ist der 56. in der Reihe der bekannten Bischöfe von Azerenza und bei Ughelli (Italia Sacra, Tom. VII. pag. 6 sq., vgl. Zedler's Universal-Lexicon Bd. 6. S. 148) unter dem Jahre 1471 verzeichnet. Sein Nachfolger, Vincentius Palmerius, steht bei Ughelli l. l. unter dem Jahre 1483.

theranus hanc sequentem orationem pro eo rege Ferdinando filio suo spirituali ad Christi piissimum vultum, cum orare eum spiritus sanctus dederit, divino dono composuit devote“ etc. Christus steht, mit einfachem, rothem Kleide angethan, in einem Raume mit zwei Gitterfenstern und grünem Hintergrunde. In der Linken ein Buch haltend hat er die Rechte zum Segnen erhoben. Das Gesicht ist weniger gelungen, wie überhaupt diese Miniatur den anderen nachsteht. Höhe: 60 Millim., Breite: 59 Millim. — Die einfache Randleiste, in der gewöhnlichen Manier gearbeitet, steht auf violettem Grunde. Höhe: 277 Millim.

28. Bl. 102 b. Ein schreibender Predigermönch. Wahrscheinlich ist dies Portrait des schon in der Ueberschrift von No. 27 genannten Henricus Panormitanus. Denn vor der Miniatur befindet sich die Ueberschrift: „Composuit fidei confessionem atque protestationem sequentem cum gratiarum actionibus et recommendationibus Herricus Panhormitanus ordinis Predicatorum, confessor Serenissimi regis Ferdinandi ob devotionem ipsius regis atque petitionem“. In einem rothen, grünen und goldenen, auf blauen Grund gestellten und grün bekränzten D („Deus cuius admirabili atque incomprehensibili sapientia“ etc.) steht in der gewöhnlichen Ordenstracht (weisses Kleid mit schwarzem Mantel) der Priester vor einem Tische, auf welchem ein Schreibpult steht. In der linken Hand ein Tintenfass haltend, schreibt er auf einer Rolle. Höhe: 60 Millim., Breite: 60 Millim. — Die einfacher gehaltene Randleiste in der gewöhnlichen Manier (roth und golden auf blauem Grunde) hat 280 Millim. Höhe.

29. Bl. 105 b. Der betende heilige Augustinus. Die frei für sich stehende Miniatur (Höhe: 75 Millim., Breite: 73 Millim.) steht vor der: „Oratio beati Augustini, quam composuit dum civitas Yponensis esset obsessa ab exercitu barbarorum. Erantque Augustino sue lachrime panes die ac nocte et dolore affectus deum gemitibus placabat“. In dem felsigen und bergigen Vordergrunde einer Landschaft, in deren Mitte Wasser, und in deren Tiefe eine zum Theil hoch gelegene Stadt sich zeigt, kniet der Bischof von Hippo in vollem bischöflichen Ornate (vorzüglich schön ist der goldene und rothe, mit Steinen und Perlen besetzte Bischofsmantel) und erhebt die Hände betend zu Gott Vater, welcher (in blauem Unterkleide und rothem Mantel, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte erhoben) am Himmel in den Strahlen der Sonne erscheint. — Die arabeskenartige in Roth und Gold gearbeitete Randverzierung, in deren Mitte ein nackter den oberen Theil tragender Knabe steht, hat 280 Millim. Höhe.

30. Bl. 106 b. Der heilige Sebastian. Höhe: 72 Millim., Breite: 71 Millim. In einem schönen, auf blauem Grunde ruhenden, in grünem Rahmen eingefassten rothen und goldenen O („O quam mira refulxit gratia“ etc.) steht vor einer „Oratio sancti

Sebastiani contra pestem" der Heilige, nackt an den Pfahl gebunden, leicht geschürzt, und von acht Pfeilen getroffen. Der Pfahl steht an einer Mauer von rothen Quadersteinen. — Die einfache rothgoldene Randverzierung mit blauer Unterlage hat 270 Millim. Höhe.

31. Bl. 107 b. Der Engel Raphael und Tobias. Aehnlich wie oben in der unter No. 23 beschriebenen Miniatur führt der Engel (hier in blauem Unterkleide und rothem Mantel, mit grossen gelben, rothen, blauen und violetten Flügeln) an der Hand den jungen Tobias, welcher mit blauem Unterkleid, violetter Kappe, rothen Hosen und hellbraunen Stiefeln bekleidet ist und in der Linken einen Fisch trägt. Der Vordergrund ist ein steiniger Weg, im Mittel- und Hintergrunde sieht man eine Landschaft mit Gebäuden und Bergen. Die Miniatur steht für sich in rothem und goldenem Rahmen vor einem „Ymnus de sancto archangelo Raphael". Höhe: 75 Millim., Breite: 73 Millim. — Die rothgoldene Randverzierung ist 275 Millim. hoch.

32. Bl. 109 b. Der Erzengel Michael, den Satan besiegend. In einer bergigen, mit Gebäuden besetzten Landschaft steht vor einem durchbrochenen rothen Geländer der Erzengel mit grüngoldenen und violetten ausgebreiteten Flügeln. Er trägt einen Helm und ein bis über die Knie gehendes rothes Kleid, worüber ein blauer Panzer gezogen ist, in der Rechten eine Lanze, in der Linken eine Waage. Brust, Arme und Beine sind nackt. Mit dem rechten Fusse tritt er auf den am Boden liegenden, mit dem Oberkörper sich etwas aufrichtenden und mit der linken Hand nach der Waage zeigenden Satan, welcher feuerroth, mit Hörnern, Flügeln, Schweif und Krallen an den Füssen dargestellt ist. Die Miniatur steht ebenfalls für sich und ist von einem schönen breiten bronzenen Blätterrahmen umgeben. Höhe: 106 Millim., Breite: 98 Millim. — Die candelaberartige Randverzierung, roth und golden, mit etwas Grün unterbreitet, hat oben ein Becken, in welchem ein Feuer lodert. Höhe: 284 Millim.

33. Bl. 111 b. Die Anbetung der Maria. Das Bild steht für sich, in rothgoldenen Rahmen gefasst, vor einem Gebete, welches folgende Inschrift hat: „Innocentius papa concessit omnibus devote dicentibus orationem sequentem ante imaginem virginis Marie centum annos et centum triginta dies de indulgentia. Bonifacius papa totidem. Papa Clemens totidem. Et papa Ioannes totidem, et confirmavit predictas indulgentias, et ante mortem videbit virginem Mariam et sciet diem et horam sue mortis. Summa indulgentiarum DCCC annorum et XL dierum." In einem grünen und rosafarbenen Zimmer, durch dessen offenes breites Fenster man die Aussicht auf eine sehr sauber gearbeitete wasserreiche Landschaft mit Bergen und Gebäuden hat, sitzt die gekrönte Gottesmutter in rothem Unterkleide und langem, faltenreichem,

blauem Mantel. Mit der linken Hand umfasst sie das auf ihrem Schoosse stehende unbekleidete Kind und erfasst mit ihrer Rechten dessen Linke. Christus hebt seine Rechte segnend auf gegen einen Mann, welcher, mit rothem, grün gefüttertem Mantel bekleidet, auf einem Kissen anbetend kniet. Höhe: 76 Millim., Breite: 72 Millim. — Die Randverzierung, roth-golden auf blau untermaltem Grunde, hat 270 Millim. Höhe.

34. Bl. 116 b. Der heilige Cyprianus. Dieses prächtige Bild, in welchem leider das Gesicht des Heiligen ein wenig gelitten hat, steht gleichfalls für sich und ohne Einfügung in eine Initiale vor einem Gebete, dessen ausführliche Ueberschrift also lautet: „Hec sequens oratio cum sigillo scripta est ad honorem dei et sancti Cypriani pro Ferdinando rege famulo dei, et regina et filiis et pro tota domo sua amen. Cuius virtus sit semper nobiscum, et sit absolutio omnium facturarum atque omnium malorum oculorum. Sit laus deo in celo et in terra. Amen. Et dicatur tribus vicibus ista sancta oratio in die dominico. In nomine patris et filii et spiritus sancti. amen. Ista sancta oratio dissolvit atque disrumpit omnia maleficia facturarum ad laudem dei et virtutum altissimi dei vivi, et ad honorem sancti Cypriani.“ In einer schönen marmornen, grün und gelb getäfelten Halle, zwischen deren Säulen man den Durchblick auf eine bergige und wasserreiche, mit Gebäuden besetzte Gegend hat, steht der heilige Cyprianus in reichstem bischöflichen Ornate. Mit dem rothgoldenen, reich gestickten bischöflichen Mantel angethan, welcher in schönem Faltenwurfe über das weisse priesterliche Gewand fällt, steht er vor einem grünen Vorhange, welcher von einer Schnur herabhängend die Mitte der Halle deckt, und während er in der Linken den Bischofsstab hält, hat er die Rechte zum Segnen erhoben. Höhe: 90 Millim., Breite: 90 Millim. — Die arabeskenartige auf lillafarbenem Grunde stehende Randleiste, in Roth, Gold und Grün gearbeitet und oben mit einem Becken schliessend, in welchem ein Feuer brennt, hat 283 Millim. Höhe.

Von hier an hören die Miniaturen in dem 147 Blätter enthaltenden Manuscripte auf, doch finden sich noch ausgezeichnete bunte Initialen mit Arabesken, zum Theil in bedeutender Grösse, vor, z. B. Bl. 130 b. ein schönes, 60 Millim. hohes und 70 Millim. breites D nebst 275 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 131 a. ein 61 Millim. hohes und 66 Millim. breites O mit 272 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 132 a. ein 60 Millim. hohes und 68 Millim. breites Q mit 275 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 133 a. ein 60 Millim. hohes und 60 Millim. breites Q mit Candelaber als Randverzierung von 290 Millim. Höhe; vor allem aber Bl. 136 a. ein 110 Millim. hohes und 84 Millim. breites T mit 207 Millim. hoher Randverzierung; zu geschweigen, dass sich schon früher zwischen der beschriebenen Suite von Miniaturen ausgezeichnete

Arabesken-Initialen befinden, z. B. Bl. 97 a. ein sehr schönes A von 60 Millim. Höhe und 56 Millim. Breite nebst 275 Millim. hoher Randverzierung u. s. w.

Die vier, oben unter Num. 2. 3. 6. und 34. beschriebenen Miniaturen sind übrigens auf Tab. XII. des gedruckten Handschriftenkataloges der Stadtbibliothek abgebildet.

Obgleich die Handschrift kein Datum ihrer Abfassung trägt, so lässt sich doch ziemlich genau angeben, wo und um welche Zeit sie geschrieben und (jedenfalls zugleich) gemalt sein muss. In Bezug auf das wo weist schon ihr ganzes Aeusseres sofort nach Italien, wozu noch die italienischen Stellen mitten im lateinischen Texte kommen, vgl. Bl. 108 b. 110 a. 114 b. 115 a. Für die Bestimmung des wann giebt der Text selbst einen Anhaltepunkt. Das unter No. 27. erwähnte Gebet ist laut seiner Ueberschrift von „Henricus Panormitanus — archiepiscopus Acherontinus et Matheranus" verfasst und „pro rege Ferdinando" geschrieben. Da nun der Verfasser desselben nach Ughelli von den Jahren 1471—1483 Erzbischof von Cirenza und Matera war: so kann jener Ferdinand kein anderer sein, als Ferdinand I. König von Neapel, welcher nach 36jähriger Regierung den 25. Januar 1494 starb. Sein Nachfolger ist sein den 5. November 1448 geborner Sohn Alphons, aus seiner ersten Ehe mit Isabella, welcher aber bald bei dem Einfall der Franzosen in Italien unter Karl VIII., wegen seiner Habsucht und Grausamkeit vom Volke gehasst und vom Adel und Bundesgenossen verlassen, am 23. Januar 1495 die Krone seinem Sohne Ferdinand II. überliess und sich mit seinen Schätzen in ein Olivetanerkloster zu Mazara in Sicilien zurückzog, wo er noch in demselben Jahre den 19. November starb. Für diesen Alphons wird in der „Oratio" gebeten, deren Ueberschrift unter Num. 34. vollständig mitgetheilt ist, obgleich in letzterer ausdrücklich „pro Ferdinando rege" steht; vgl. daselbst Bl. 118 b. 119 b. 120 a. und b. 121 a. und b. 124 a. 125 a. u. s. w. Die Handschrift ist also zu Ende des 15. Jahrhunderts (um 1494) geschrieben. Wenn sie nun, wie oben erwähnt, das Wappen der Familie Strozzi führt, so kann derjenige, auf dessen Befehl sie entweder geschrieben wurde, oder in dessen Besitz sie nachmals kam und deshalb das Familienwappen vorgesetzt erhielt, wohl nur der durch seine Liebe zu Kunst und Wissenschaft nicht unbekannte und als Schwiegersohn des Herzogs von Urbino Lorenzo da Medicis mit den Medicäern in naher Verbindung stehende Filippo Strozzi (gest. 1537) sein.

Was die zu Anfange der Beschreibung dieser Handschrift erwähnten Worte („Presentato da Mons. Arciuescouo di S. Seuerina à di 25. di Nouembre 1583.") betrifft: so möge hier noch bemerkt werden, dass 1583 Franz Anton Sanctorius Erzbischof

von S. Severina oder S. Severino (in Calabria ulteriore im Neapolitanischen, latein. Siborina, Siberena) war. Er war Nachfolger des Julius Anton Sanctorius, welcher 1572 resignirte, und wurde 1586 nach Cirenza versetzt. (Ughelli, Italia sacra, tom. IX. p. 475 sq. Zedler's Universal-Lex. Bd. 37. S. 475 fg.)

X.

LIVIUS.

(Num. LXX.)

Die pergamentene Handschrift, deren Miniaturen ferner hier zu beschreiben sind, gehört dem 14. Jahrhunderte an und enthält die Geschichte des Livius vom Anfang bis zu Lib. XL. cap. 12. §. 15. Das gut geschriebene Manuscript stammt jedenfalls aus Italien. Auf dem Anfangsblatte befindet sich am untern Rande ein Wappen, welches in schwarzem Schilde ein goldenes Kreuz hat; neben diesem Wappen befinden sich zwei Medaillons in blauer Einfassung, in welcher auf rothem Grunde ebenfalls ein schwarzes Schild steht, in welchem drei goldene Balken sich befinden. Neben diesen Schilden steht auf der einen Seite ein G, auf der andern ein V.[1]) Die Miniaturen haben ungleichen Werth; einige von ihnen sind nicht eben sorgfältig ausgeführt. Es sind folgende:

1) Der gelehrte Heraldiker Herr Dr. Leo Bergmann in Leipzig, dem ich überhaupt die heraldischen Nachweisungen in dieser Beschreibung unsrer Miniaturen zu danken habe, hat die Güte gehabt, mir über diese Wappen folgende Mittheilung zu machen: „Was das mittlere Wappen mit dem Kreuze betrifft, so ist darüber wenig zu ermitteln, um so mehr, als dasselbe sehr einfach und keineswegs besonders bezeichnend ist. Zwar ist das älteste Wappen der Aebte von Fulda nach Angabe des Constanzer Wappenbuches von Conrad von Grüneberg ein goldenes Kreuz in schwarzem Felde, doch steht dieses Wappen dem vorliegenden Manuscripte wohl zu fern. Wahrscheinlicher ist es, dass hier das Wappen des alten, dem nördlichen Italien angehörigen Hauses Sansimone ist, welches von Roger von Rouvroy abstammt, dessen Nachkommen im 13. Jahrhundert, nachdem Matthias II. die Tochter Johanns, Herzogs von St. Simon geheirathet hatte, sich in Italien niederliessen und dort den Namen Sansimone annahmen. Das damalige Wappen war ein goldenes Kreuz in schwarzem Felde. Es erscheint schon unter einer Schenkungsurkunde vom Jahre 1071, in welcher Ethelred de Schier (Flandern) sein Schloss cum adjac. zu Seelenmessen für seinen Vater fortgiebt, wobei ein St. Simon als Zeuge unterschrieben ist, dessen Siegel das einfache Kreuz hat. Später, als das Haus die Herzogswürde erhielt, im Jahre 1635, wurde das Kreuz in Silber tingirt und mit fünf Muscheln belegt, das Wappen auch sonst vermehrt. Die beiden Nebenschilder stellen das Stammwappen der Familie Gonzaga vor, aus welcher später die Herzöge von Mantua gewählt wurden. Johann Franz war der erste Marchio Mantuae, und von ihm stammen die Fürsten von Castiglione und die Herzöge von Sabioneta ab. Rudolph Herzog von Sabioneta aber hatte zwei Söhne, Franz und Johannes, welcher der Stammvater der Markgrafen Gonzaga de Vescovato wurde (daher die obenerwähnten Buchstaben G—V), von denen später dei Fürsten von Guastalla abstammen."

1. Bl. 2 a. Ein Hausbau. (Höhe: 127 Millim., Breite: 130 Millim.) An einem schlossähnlichen, zum grössten Theil fertigen Hause, vor welchem ein Gerüst steht, sind sechs Handwerksleute, wovon zwei auf Leitern emporsteigen, beschäftigt. Zwei stehen unten auf der Erde, mit grossen Hacken versehen, und haben mit einem Haufen Baumaterialien zu thun; auf einem daneben stehenden Hause trägt ein Zimmermann einen Balken. Links auf der Strasse erscheint zu Pferde ein König in rothem goldgestickten kurzen Rocke mit Scepter und Krone, und sieht nach dem Baue hinauf; hinter ihm drei Mann Gefolge. Rechts gegenüber auf der Strasse kommen, ebenfalls zu Pferde, ein grüngekleideter Mann mit grüner und rother phrygischer Mütze, und eine Frau mit blauer Kapuze und rothem Mantel; hinter ihnen ein Mann, welcher einen grossen schwarzen Vogel auf der Hand trägt. — Diese Miniatur nimmt in der Breite den vollen Raum der ersten von den beiden Schriftcolumnen ein; neben ihr steht über der zweiten Schriftcolumne noch eine andere kleine Malerei: vier arbeitende Zimmerleute. Der erste hobelt, der zweite meisselt, der dritte behaut mit dem Beile, der vierte bohrt. Höhe: 31 Millim., Breite: 93 Millim. — Noch befindet sich auf derselben Seite in einem blassrosafarbenen, auf Goldgrund und Blau gestellten F („Facturusne sim operae pretium" etc., Anfang der Geschichte des Livius) eine kleine Figur: ein hinter einer galerieartigen Verschränkung stehender Mann mit rother und weisser Kapuze, grünem Kleide und Hermelinkragen, hat vor sich ein aufgerolltes Blatt und hält in jeder Hand ein griffelartiges Instrument. Höhe: 36 Millim., Breite: 54 Millim. — Klar ist hierbei, dass der Künstler in seiner eigenthümlichen Weise bei der ersten und zweiten Miniatur an die Gründung Roms dachte, in der dritten aber den Livius selbst darstellen wollte. So sind auch die übrigen Miniaturen sicher sämmtlich von ihm in Beziehung zum Texte gedacht und entworfen worden, wie es bei einigen sich deutlich nachweisen lässt.

2. Bl. 9 a. Consulwahl durch den Praefectus urbis. So scheint das zu Anfange des 2. Buches stehende Bild gedeutet werden zu müssen mit Rücksicht auf die in dem unmittelbar vorhergehenden Schlusse des 1. Buches befindlichen Texteswörte: „Duo consules inde comitiis centuriatis a praefecto urbis ex commentariis Servii Tullii creati sunt." In einem 52 Millim. hohen und 45 Millim. breiten L („Liberi iam hinc populi Romani res" etc.), dessen bunte arabeskenartige Verzierungen in einer Höhe von 188 Millim. über den Rand der Schrift aus- und neben derselben hinlaufen, stehen auf blauem Grunde zwei Männer, der eine in rothem, der andere in lillafarbenem langen Kleide, im Gespräche begriffen mit einem vor ihnen stehenden Manne in grünem Kleide mit Hermelinbesatz. — Soll für das Bild eine

Deutung in dem nachfolgenden Texte gesucht werden (wie denn die anderen Miniaturen sich immer auf das Folgende beziehen): so würde ich sie in den Worten des 1. Kap. des 2. Buches finden: „Brutus omnium primum avidum novae libertatis populum, ne postmodum flecti precibus aut donis regiis posset, iureiurando adegit, neminem Romae passuros regnare." Dann wäre die grüngekleidete Figur Brutus, und die vor ihm stehenden beiden Figuren repräsentirten das Volk, eine Darstellung, die in jenen roheren Zeiten der Kunst nicht ungewöhnlich ist; wird doch auch z. B. in dem oben (unter Num. IV.) beschriebenen Psalterium auf dem Bl. 10 a. befindlichen Bilde ein Garten blos durch einen Baum angedeutet.

3. Bl. 17 a. Zwei Männer mit Schwertern, der eine in einem kurzen rothen Rocke, der andere mit rothem Kleide und grünem Mantel, beide bärtig und barhäuptig. Sie stehen auf dem blauen, mit einer architectonischen Verzierung (wie eine Doppelpforte) versehenen Grunde eines A („Antio capto, Ti. Aemilius et Q. Fabius consules fiunt" etc. Vielleicht sollen es die in diesen Anfangsworten des 3. Buches genannten beiden Consuln sein). Höhe: 41 Millim., Breite: 40 Millim. Die neben der Schrift hinlaufende Verzierung der Initiale hat 160 Millim. Höhe.

4. Bl. 26 b. Zwei im Gespräch begriffene Männer, lebhaft gesticulirend. Sie stehen, angethan mit langen grünen und rothen Kleidern und rothen und blauen Mänteln, auf dem blauen Grunde eines H („Hos secuti M. Genucius et C. Curtius consules" etc., Anfang des 4. Buches). Hinter dem einen steht noch, halb gesehen, ein dritter in rothem Mantel und schwarzer Kapuze. Höhe: 46 Millim., Breite: 41 Millim. Die auslaufende Randverzierung hat 116 Millim. Höhe.

5. Bl. 35 a. Der König der Vejenter. In einem mit Gold umgebenen P („Pace alibi parta Romani Vejique in armis erant" etc., Anfang des 5. Buches) sitzt hoch auf einem Throne ein wohlbeleibter König in einem Purpurmantel, mit Krone, Scepter und Reichsapfel. Zu seinen Füssen sitzen zwei im Gespräche begriffene Männer in langen blauen und grünen Mänteln. Der Maler hat hiermit offenbar Bezug auf die Worte des 1. Kapitels des 5. Buches genommen: „Vejentes contra taedio annuae ambitionis, quae interdum discordiarum caussa erat, regem creavere. Obfendit ea res populorum Etruriae animos, non maiore odio regni, quam ipsius regis." Höhe: 61 Millim., Breite: 52 Millim. Höhe der auslaufenden Randverzierung: 163 Millim.

6. Bl. 43 b. Marcus Manlius. In einem mit Gold umgebenen Q („Quae ab condita urbe" etc., Anfang des 6. Buches) ist auf blauem Hintergrunde ein Ritter in voller grüner und blauer Rüstung, einen galoppirenden Schimmel reitend, dargestellt. Der Helm hat eine goldene Krone und der rothe Schild ein goldenes M.

Dies weist deutlich darauf hin, dass der Maler hiermit jenen Marcus Manlius darstellen wollte, von welchem in dem 6. Buche, vor dem die Miniatur steht, erzählt wird, dass er wegen des Verdachtes nach der Königsherrschaft gestrebt zu haben vom tarpejischen Felsen herabgestürzt wurde. Höhe: 68 Millim., Breite: 61 Millim. Randverzierung: 183 Millim. hoch.

7. Bl. 50 a. Drei Männer in einem Gespräch mit einander begriffen. Auf dem blauen Grunde eines mit Gold eingefassten und in eine 188 Millim. hohe neben der Schrift sich hinziehende Randverzierung auslaufenden A („Annus hic erit insignis novi hominis consulatu" etc., Anfang des 7. Buches) steht rechts ein Mann in langem grünen Kleide, rothem Mantel und rother und grüner Kapuze; links stehen vor ihm zwei Männer, mit denen er im Gespräch begriffen ist. Der eine derselben deckt den andern fast ganz und ist mit langem Rock und Mantel und, wie auch der andere, mit einer Mütze bekleidet. Höhe: 68 Millim., Breite: 60 Millim.

8. Bl. 56 b. Zwei im Gespräch mit einander begriffene Männer. In einem am Rande vergoldeten und in eine 147 Millim. hohe Randverzierung auslaufenden I („Iam Consules erant" etc., Anfang des 8. Buches) steht auf blauem Felde ein mit Hermelinmütze und Hermelinkragen, rothem Rock und rosafarbenem Mantel bekleideter Mann; vor ihm gesticulirend ein Mann in braunem Rock und grünem, roth aufgekrämptem, hohem Hute. Höhe: 60 Millim., Breite: 47 Millim. Der Text bietet zwar keinen klaren Anhalt für die nähere Deutung des Bildes, indessen dürften vielleicht die Worte des 1. Kap. im 8. Buche dazu dienen können: „Alteri Consuli Aemilio, ingresso Sabellum agrum, non castra Samnitium, non legiones usquam oppositae. Ferro ignique vastantem agros legati Samnitium pacem orantes adeunt" etc.

9. Bl. 71 a. Ein Mann, einen roth aufgekrämpten grünen Hut, langes grünes Kleid und rothen Mantel tragend. Mit der Linken stüzt er sich auf ein Schwert, um welches sich eine Schlange windet. Er steht auf blauem Grunde in einem von zwei goldenen Feldern begränzten L („Lucio Genutio, Ser. Cornelio consulibus" etc., Anfang des 10. Buches). Höhe: 68 Millim., Breite: 67 Millim. Höhe der Randverzierung: 205 Millim. Vielleicht soll die Figur den im 1. Kap. des 10. Buches erwähnten Dictator C. Junius Bubulcus vorstellen.

10. Bl. 80 a. Kampf der Römer und Carthaginienser. Auf einer vor dem Anfange des 21. Buches stehenden, 80 Millim. hohen und 96 Millim. breiten, Miniatur sind mit Bezug auf den daselbst erzählten zweiten punischen Krieg im Vordergrunde zwei wider einander reitende und auf einander einhauende Ritter in voller Rüstung abgebildet, beide von Reitern gefolgt, deren einer einen gelben Schild mit drei schwarzen Halbmonden führt. Die

eine Partei befindet sich auf rothem, die andere auf blauem Hintergrunde. Darunter steht eine 240 Millim. hohe und 55 Millim. breite bunte Initiale I („In parte operis mei licet mihi praefari“ etc., Anfang des 21. Buches).

11. Bl. 87 b. Ein Mann mit rosafarbenem langen Kleide, desgleichen Hute und rothem Schilde, auf welchem vier schwarze Punkte sind. Die nicht besonders gearbeitete Figur bildet ein I („Iam vero apparebat“ etc., Anfang des 22. Buches). Höhe: 80 Millim., Breite: 50 Millim. Randverzierung: 200 Millim. Höhe.

12. Bl. 95 b. Ein geharnischter Ritter, entblössten Hauptes, das Schwert emporhaltend. Die Figur steht auf blauem Grunde in einem H („Haec Hannibal post Cannensem pugnam“ etc., Anfang des 23. Buches). Wahrscheinlich soll es Hannibal sein. Höhe: 84 Millim., Breite: 64 Millim. Randverzierung: 255 Millim. Höhe.

13. Bl. 102 a. Zwei kämpfende Reiter. In einem mit Gold umgebenen U („Ut ex Campania in Bruttios reditum est“ etc., Anfang des 24. Buches) sind auf rothem Grunde zwei wider einander reitende Ritter, in voller Rüstung, mit Dolchen sich angreifend, dargestellt; die Pferde sind grün und roth behängt. Höhe: 70 Millim., Breite: 65 Millim. Randverzierung: 194 Millim.

14. Bl. 108 b. Ein Ritter zu Pferde, welches gut gezeichnet ist. In einem mit Gold umgebenen D („Dum haec in Africa atque in Hispania geruntur“ etc., Anfang des 25. Buches) ist auf halb blauem, halb rothem Grunde der Ritter in blauem Harnisch und rothem Waffenrock, mit grünem Schilde, dargestellt; die Lanze hat er erhoben. Höhe: 75 Millim., Breite: 66 Millim. Randverzierung: 220 Millim. hoch.

15. Bl. 131 a. Ein römischer Krieger, in einem mit Gold umrandeten D („Dum transitu Hasdrubalis“ etc., Anfang des 28. Buches) auf blauem Grunde stehend. Er ist unbedeckten Hauptes, geharnischt, und trägt einen rothen Waffenrock und rothen Schild. Auf Rock und Schild stehen die Buchstaben: S P Q R. Das Schwert hat er erhoben. Höhe: 61 Millim., Breite: 62 Millim. Randverzierung: 230 Millim. hoch.

16. Bl. 144 a. Ein Krieger. Er trägt einen spitzigen rothen, pelzverbrämten Hut, blauen Harnisch, rothen Waffenrock, Lanze und ein grünes Schild, auf welchem ein Flügel dargestellt ist. Die Figur steht auf blauem Grunde in einem mit Gold umzogenen C („Cornelius et Servilius consules“ etc., Anfang des 30. Buches). Höhe: 91 Millim., Breite: 70 Millim. Randverzierung: 190 Millim. hoch.

17. Bl. 150 a. Der Tod des Präfecten C. Oppius bei der Stadt Mutilum im Gebiete der Bojer in Gallien; frei stehende Miniatur von 115 Millim. Höhe und 125 Millim. Breite. Römische

und gallische Reiter stürmen auf einander ein; über jenen ragt die rothe Fahne mit den goldenen Buchstaben S P Q R, über diesen die grüne mit einem rothen Löwen in goldenem Felde. Im Vordergrunde stösst ein auf dem Helme den Geierflügel führender gallischer Ritter, welcher einen grün behangenen und mit zwei dergleichen Wappenschildern geschmückten Schimmel reitet, dem durch den Commandostab kenntlichen Oppius die Lanze durch den schwarzen (mit einem goldenen S bezeichneten) Schild in das Gesicht, so dass er vom Pferde sinkt und das Blut zur Erde strömt. Die Geschichte erzählt Livius im 2. Kap. des 31. Buches, vor welchem die Miniatur steht.

18. Bl. 153 a. Der Legat L. Apustius zerstört Antipatria in Macedonien. So ist wohl die vor dem 27. Kap. des 31. Buches in einem goldumrandeten C („Consul Sulpicius eo tempore“ etc.) stehende Miniatur zu verstehen, welche die zu beschreibende Scene („Apustius diruit muros“) freilich mit sehr wenig Mitteln und in sehr simplificirter Weise darstellt. Denn vor einer aus rothem Steine erbauten Festung kniet ein Mann mit einem Spitzhammer, um das Zerstörungswerk zu beginnen; hinter ihm steht in langem grünen Mantel mit Hermelinkragen der vermuthliche Legat. Höhe: 63 Millim., Breite: 60 Millim. Randverzierung: 195 Millim. hoch.

19. Bl. 156 a. Gruppe von vier Personen. In einem mit Gold umgebenen C („Consules praetoresque cum idibus Martiis in magistratum inissent“ etc., Anfang des 32. Buches) stehen auf blauem Grunde zwei Männer (der eine in rosafarbenem Kleide, die Hände bittend erhebend, der andere hinter ihm in hochrothem langen Kleide) vor einem mit langem hochrothen Mantel und Mütze bekleideten Manne, hinter welchem, von ihm zum grössten Theile gedeckt, ein anderer in blauem Mantel und hochrother Kapuze sich zeigt. Vielleicht soll das Bild die im 2. Kap. des 32. Buches erwähnte Petition der Carthaginienser oder auch die ebendaselbst erzählte der Narnienser darstellen. Höhe: 70 Millim., Breite: 67 Millim. Randverzierung: 175 Millim. hoch.

20. Bl. 179 b. Zwei Ritter stürmen zu Pferde mit Lanzen auf einander ein. Die unbedeutende Miniatur, zu deren näherem Verständniss der Text keinen besonderen Anhaltepunkt gewährt, befindet sich in einem mit Gold umgebenen C („Cornelio Scipione, C. Levio consulibus nulla prius“ etc., Anfang des 37. Buches). Höhe: 53 Millim., Breite 55 Millim. Randverzierung: 145 Millim. hoch.

Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, stehen nicht vor allen Büchern Miniaturen; vor mehreren derselben befinden sich blos bunte, mit Arabesken verzierte und vergoldete Initialen von verschiedener Grösse, nämlich Bl. 63 a. ein S (zu Anfange des 9. Buches), 75 Millim. hoch, 67 Millim. breit, mit 225 Millim. hoher

Randverzierung; Bl. 115 a. ein S (zu Anfange des 26. Buches), 85 Millim. hoch, 72 Millim. breit, mit 200 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 123 a. ein H (zu Anfange des 27. Buches), 60 Millim. hoch, 55 Millim. breit mit 175 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 138 b. ein S (zu Anfange des 29. Buches), 53 Millim. hoch, 55 Millim. breit, mit 180 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 150 a. ein M (neben der oben unter Num. 17 beschriebenen Miniatur zu Anfange des 31. Buches), 40 Millim. hoch, 46 Millim. breit, mit 73 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 161 b. ein I (zu Anfange des 34. Buches), 67 Millim. hoch, 60 Millim. breit, mit 146 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 168 b. ein P (zu Anfange des 35. Buches), 57 Millim. hoch, 60 Millim. breit, mit 195 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 174 b. ein C (zu Anfange des 36. Buches), 44 Millim. hoch, 46 Millim. breit, mit 125 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 193 b. ein C (zu Anfange des 39. Buches), 51 Millim. hoch, 55 Millim. breit, mit 155 Millim. hoher Randverzierung; Bl. 102 a. ein P (zu Anfange des 40. Buches), 58 Millim. hoch, 60 Millim. breit, mit 230 Millim. hoher Randverzierung.

XI.

HISTORIA ALEXANDRI MACEDONIAE REGIS.

(LIBER DE PROELIIS.)

(Num. CCCCXVII.)

Eine dem 14. Jahrhunderte angehörige Handschrift der bekannten mittelalterlichen Historia Alexandri[1]) von 115 Blättern enthält eine grosse Menge Miniaturen, zur Illustration des Textes zwischen demselben angebracht, zum grossen Theil gut erhalten, in der Zeichnung (die Contouren sind mit der Rohrfeder gemacht), namentlich in den Köpfen mitunter gar nicht übel. Auf Italien, als das Land, in welchem die Handschrift entstand, weisen schon Eigenthümlichkeiten der Schreibart hin (z. B. Bl. 36 a. Zeile 8: — „in Armeniam magiorem“ statt „majorem“), wie sich auch Bl. 115 b. italienische Gedichte befinden.

1. Bl. 1 b. König Nectanabus (Anectanabus) von Aegypten. Ein Doppelbild von 110 Millim. Höhe und 100 Millim. Breite. In dem ersten sitzt der König, welchem gemeldet worden ist, dass ihn der Perserkönig Artaxerxes mit Krieg überziehen werde, in seinem Schlafzimmer auf einem rothen Bette und

---

1) Vgl. über sie Grässe, Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte, II. Bd. 1. Abth. 1. Hälfte, S. 354. und 3. Abth. 1. Hälfte, S. 442. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung (4. Ausg.) I. Bd. S. 213 ff. Ersch' und Gruber's Encyclopädie, Th. III, S. 25 – 27.

hat vor sich die nach der Geschichte mit Regenwasser gefüllte magische goldene Schaale, in welcher er mit Hülfe der von ihm durch Incantation citirten Dämonen die feindlichen Flotten gegen sich ankommen sieht. Daneben steht der König in einem Thurme und empfängt von einem vor demselben stehenden Manne die Nachricht von dem Anrücken des Artaxerxes. — Das zweite Bild stellt den König dar, wie er abermals in sein Schlafzimmer gegangen ist, kleine Schiffe sich gemacht und dieselben in die magische Schaale gesetzt hat, wobei er mit Hülfe der Zauberruthe sieht, wie die Aegypter von ihren Feinden geschlagen werden. In Folge dessen entflieht er nach Macedonien, wo er als Zauberer und Wahrsager auftritt. Als Flüchtiger ist er neben dem Zimmer dargestellt.

2. Bl. 2 a. Die Aegypter befragen den Serapis wegen der Flucht ihres Königs. Höhe: 60 Millim., Breite: 105 Millim. In einer Halle stehen vier Aegypter vor der Statue des Serapis und bitten um ein Orakel über Nectanabus. Da Serapis ihnen die Antwort gegeben, der König werde zurückkehren und seine Feinde besiegen und unterjochen, so setzen die Aegypter dem letzteren ein Monument. Dies wird durch eine Gruppe von drei Aegyptern, welche ausserhalb der Halle stehen, dargestellt.

3. Bl. 3 b. Nectanabus bei der Königin Olympia von Macedonien. Doppelbild von 93 Millim. Höhe und 100 Millim. Breite. In dem oberen Bilde sitzt in einer Halle die Königin auf einem Throne; ihr zur Rechten steht eine Dienerin, zur Linken sitzt Nectanabus in mönchsartigem Gewande, ein goldenes Buch (Zauberbuch) in der Hand. Er weissagt ihr unter Anderm auch, dass (während der Abwesenheit ihres zum Kriege ausgezogenen Gemahls Philippus) Jupiter Ammon in der Nacht im Traume zu ihr kommen werde. — Auf dem zweiten Bilde kniet Nectanabus ausserhalb des Schlafzimmers der Königin auf der Erde und sammelt Zauberkräuter, um den geweissagten Traum durch Zauberei zu Stande zu bringen. Die Königin aber liegt in ihrem Bette und zu ihrer Rechten erscheint, roth und grün gekleidet, Jupiter Ammon mit den Widderhörnern.

4. Bl. 4 a. Die Königin Olympia erzählt dem Nectanabus ihren Traum. In der einen der drei Nischen sitzt die Königin auf dem Throne; in der zweiten steht Nectanabus. Er sagt der Königin, wenn sie ihm ein Zimmer im Palaste einräumen wolle, so solle sie den Ammon leibhaftig sehen; derselbe werde in Gestalt eines Drachen zu ihr kommen, dann aber seine (des Anectanabus) Gestalt annehmen. Darauf befiehlt die Königin einem (in der dritten Nische dargestellten) Sclaven, dem Nectanabus ein Zimmer einzuräumen. Höhe: 57 Millim., Breite: 106 Millim.

5. Ebendaselbst: Die Königin Olympia mit dem Drachen. Die Königin liegt im Bette, unter ihrer Decke bei ihr der

grüne Drache, in welchen sich der (ausserhalb des Gemaches mit dem Zauberbuche stehende) Nectanabus verwandelt hat. Höhe: 57 Millim., Breite: 95 Millim.

6. Bl. 4 b. Nectanabus vor der Königin Olympia. In einer Halle steht derselbe vor der Königin Olympia, die von dem Drachen empfangen hat, und verkündigt ihr, nachdem sie geäussert, dass sie sich vor ihrem heimkehrenden Gatten fürchte, dass Jupiter Ammon sie schützen werde. Ausserhalb des Palastes ist er dargestellt, wie er denselben verlässt und einen Zaubervogel auf den Händen hat, welchen er in der Wüste gefangen, mit dessen Hülfe er dem König Philippus im Traume den Jupiter Ammon im Beischlafe mit der Olympia erscheinen lässt. Höhe: 55 Millim., Breite: 100 Millim.

7. Bl. 5 a. Nectanabus als Drache vor König Philippus einherschreitend. Nectanabus hat sich in Drachengestalt zu König Philippus begeben und schreitet vor ihm her, seine Feinde besiegend. Philippus reitet, von Rittern gefolgt, hinter ihm. Höhe: 65 Millim., Breite: 100 Millim.

8. Bl. 5 b. Philippus kehrt aus dem Kriege zurück. An der Pforte des Palastes empfängt ihn Olympia, die er umarmt; ein blaugekleideter Diener hat ihm Schild und Lanze abgenommen und hält das Pferd, auf welchem der König angekommen ist. Höhe: 76 Millim., Breite: 120 Millim.

9. Ebendaselbst: Der Drache beim Gastmahl des Philippus. An einer besetzten Tafel, woran ausser dem Könige und der Königin noch drei Personen sitzen, erscheint Nectanabus als grüner Drache und küsst die Königin. Dem Texte zufolge sagt Philippus, er habe diesen Drachen schon gesehen, als er seine Feinde bekämpft habe. Höhe: 42 Millim., Breite: 100 Millim.

10. Bl. 6 a. König Philippus und der Zaubervogel. Die hier dargestellte Geschichte ist folgende. Zum König Philippus kommt, als er auf dem Throne sitzt, ein Vogel geflogen, welcher sich auf seinen Schooss setzt und ein Ei legt. Dieses fällt auf die Erde, bricht entzwei, und eine Schlange kriecht daraus hervor. Sie will wieder in das Ei kriechen, stirbt aber vorher. Der König lässt den Wahrsager (Ariolus) rufen und fragt ihn, was dies bedeute. Dieser erklärt die Erscheinung dahin, dem Könige werde ein Sohn geboren werden, welcher die ganze Erde unterjochen, aber vor der Rückkehr in sein Vaterland sterben werde. Hiernach erscheinen in einer Halle einerseits der König auf dem Throne, der Vogel auf seinem Schoosse, zu seinen Füssen die Schlange. Vor ihm steht anderseits der Wahrsager, die Erscheinung auslegend. Höhe: 63 Millim., Breite: 105 Millim.

11. Bl. 6 b. Die Königin Olympia, Geburtswehen empfindend. In einem mit Vorhängen behangenen Gemache, in dessen Hintergrunde ein Bett steht, stützt sich die Königin, vor

Schmerz zusammensinkend, auf zwei Dienerinnen. Nectanabus steht vor der Gruppe. Höhe: 58 Millim., Breite: 104 Millim.

12. Bl. 7 a. Alexander's kriegerische Uebungen. Vor einem Thurme, aus dessen Fenster der König Philippus zusieht, kämpft der junge Alexander mit einem andern Jüngling. Beide tragen Schild und Keule, womit sie auf einander losgehen. Höhe: 56 Millim., Breite: 104 Millim.

13. Bl. 8 a. Der Tod des Nectanabus. Auf einer Miniatur von 70 Millim. Höhe und 105 Millim. Breite sind zwei schwarze Berge gemalt. Auf dem einen steht Nectanabus mit Alexander und zeigt diesem zwei goldene Sterne am blauen Himmel, aus welchen er sein Schicksal liest, dass er durch seinen Sohn umkommen werde. Auf dem andern Berge ist dargestellt, wie sich dieses Schicksal erfüllt: Alexander stürzt seinen Vater vom Berge herunter.

14. Ebendaselbst: Alexander bringt den Leichnam des Nectanabus zur Olympia. Er trägt den über die rechte Schulter geworfenen und mit beiden Armen umfassten Leichnam zu seiner Mutter, welche aus dem Thore ihres Palastes mit ausgebreiteten Armen heraustritt. Höhe: 54 Millim., Breite: 92 Millim.

15. Bl. 8 b. Begräbniss des Nectanabus. Höhe: 70 Millim., Breite: 100 Millim. Zwei Männer sind damit beschäftigt, ihn in einen marmornen Sarg zu legen, welcher vor dem Palaste der Königin steht, die aus einer Thür heraustritt und die Männer mit aufgehobenen Händen zur Sorgfalt bei der Einsargung zu ermahnen scheint.

16. Bl. 9 a. Dem Philippus wird der Bucephalus vorgeführt und geschenkt. Philippus sitzt mit Krone, blauem Kleide und rothem Mantel auf einem Throne. Ein roth gekleideter, gut gezeichneter Mann bringt ihm das gehörnte und mit Ketten gebundene wilde Pferd, das nach der Erzählung Menschen frisst und welches Philippus in einen eisernen Käfig einzusperren befiehlt, damit ihm die zum Tode verurtheilten Verbrecher vorgeworfen werden sollen. Höhe: 55 Millim., Breite: 105 Millim.

17. Ebendaselbst: Alexander geht vor dem Käfig des Bucephalus vorbei und dieser leckt ihm die Hand. Vor dem zu Alexander hinkriechenden Pferde liegen Ueberreste menschlicher Leichname. Schlecht erhaltene Miniatur von 55 Millim. Höhe und 100 Millim. Breite.

18. Bl. 9 b. Alexander reitet den Bucephalus dem Philippus vor. Philippus steht an dem Fenster eines Thurmes und streckt die Rechte nach dem Alexander aus. Höhe: 75 Millim., Breite: 103 Millim.

19. Bl. 11 a. Alexander tödtet in der Schlacht den König Nicolaus im Peloponnes. Eine Menge Ritter sprengen

auf einander ein; Alexander im Vordergrund. Dem Nicolaus (an der Krone kenntlich), welcher ein goldenes Schild mit zwei schwarzen Querbalken führt, schlägt er den Kopf ab. Höhe: 75 Millim., Breite: 136 Millim.

20. Ebendaselbst: Alexander erschlägt bei der Hochzeit seines Vaters mit Cleopatra den Lysias. Dem Texte zufolge ist Alexander nach der Besiegung des Nicolaus in sein Vaterland zurückgekehrt und findet seinen Vater, welcher die Olympia verstossen hat, bei einem Mahle zur Feier der Hochzeit mit Cleopatra, worüber er ihm Vorwürfe macht. Als hierauf einer der Gäste, Lysias, in beleidigende Worte ausbricht, erschlägt Alexander denselben mit einem Stocke. Dies ist auf dem Bilde dargestellt. Es vereinigt dies aber noch eine zweite Scene. Denn auf der rechten Seite des Tisches steht Philippus wankend mit dem Schwerte vor Alexander, um ihn zu züchtigen; dieser aber spottet seiner Schwäche. Höhe: 58 Millim., Breite: 158 Millim.

21. Bl. 11 b. Alexander hält dem Philippus sein Unrecht vor. Der König liegt im Bette; zu seiner Linken steht Alexander mit lebhafter Gesticulation. Höhe: 57 Millim., Breite: 100 Millim.

22. Ebendaselbst: Philippus nimmt die Olympia wieder an. Im Bette liegend streckt er die Arme nach der Olympia aus und küsst sie. Alexander steht am Fusse des Bettes. Höhe: 58 Millim., Breite: 105 Millim.

23. Bl. 12 a. Abweisung der Tribut fordernden Gesandten des Darius. König Philippus sitzt auf dem Throne, in dessen Nähe Alexander steht. Zwei Gesandte des Darius mit Kronen (denn sie werden im Texte „reguli" genannt) stehen vor Philippus. Alexander weist ihre Forderung zurück. Höhe: 58 Millim., Breite: 95 Millim.

24. Ebendaselbst: Philippus ertheilt dem Alexander den Oberbefehl über das Heer, welches er nach Armenien zur Unterdrückung eines Aufstandes sendet. Alexander empfängt von dem auf dem Throne sitzenden Philippus knieend das Commando; hinter ihm stehen drei ritterlich gerüstete Krieger. Höhe: 65 Millim., Breite: 105 Millim.

25. Bl. 12 b. Der Aufrührer Pausanias schlägt den Philippus und sticht ihn halb todt. Philippus flieht mit seinen Reitern, von Pausanias und seiner Schaar verfolgt. Dieser sticht mit der Lanze den König in den Rücken. Höhe: 63 Millim., Breite: 126 Millim.

26. Bl. 13 a. Ein Reitergefecht, in welchem Alexander den Pausanias tödtet. Höhe: 57 Millim., Breite: 108 Millim.

27. Bl. 13 b. Der sterbende Philippus. Der König liegt sterbend an der Erde und Alexander hält ihn in seinen

Armen. Dabei stehen rechts drei geharnischte Krieger mit Schildern, links ein Schlachtross. Höhe: 55 Millim., Breite: 122 Millim.

28. Bl. 14 a. Alexander hält vom Throne herab eine Rede an das Volk. Die Gruppe ist nicht ohne Leben und Ausdruck. Höhe: 60 Millim., Breite: 104 Millim.

29. Ebendaselbst: Alexander vor einem Tempel des Apollo. Alexander kommt, von sechs Männern begleitet, zu dem Tempel, vor welchem eine Priesterin steht, die (so erzählt der Text) ihm sagt, dass jetzt nicht die Stunde sei, wo sie Orakel ertheile. Höhe: 63 Millim., Breite: 103 Millim.

30. Bl. 14 b. Alexander im Tempel des Apollo. Man sieht zwei Hallen, in deren einer die Statue des Apollo (in blauem Rock und rothem Mantel) aufgerichtet steht, vor welcher Alexander knieet. In der andern Halle stehen fünf Begleiter des Alexander, Krieger in langen Mänteln. Höhe: 64 Millim., Breite: 103 Millim.

31. Ebendaselbst: Alexander empfängt Tribut von den Römern. Der König sitzt auf einem goldenen Feldstuhle; hinter ihm steht ein Mann; vor ihm bringen zwei Römer Goldklumpen herbei. Höhe: 50 Millim., Breite: 100 Millim.

32. Bl. 15 a. Alexander vor Jupiter Ammon. Von sieben Männern begleitet kniet der König vor der goldenen Statue des Gottes, welche vor der rothen Tempelpforte merkwürdigerweise nicht auf einem Postamente, sondern auf sechs bunten Urnen (die ganz die Form der alten deutschen haben) steht. Höhe: 60 Millim., Breite: 100 Millim.

33. Bl. 16 a. Die Gründung Alexandria's. Bei der Gründung dieser Stadt geschah ein Zeichen. Massen von Vögeln flogen herzu und frassen von dem Kalke, der zum Mauern gebraucht werden sollte. Als Alexander dies sahe, beunruhigte er sich darüber, indem er meinte, das sei eine Vorbedeutung der kurzen Dauer der Stadt. Aegyptische Priester aber trösteten ihn durch die Bemerkung, dies sei vielmehr ein Zeichen, dass die neuzugründende Stadt viele Völker ernähren werde. — Hiernach sieht man auf dem Bilde eine rothe, unvollendete Mauer, an welcher links ein Maurer mit einer Kelle arbeitet, während ein andrer in einem Gefässe Kalk herbeiträgt. In der Mitte sind drei Vögel, von denen zwei nach der Mauer herabfliegen. Rechts steht Alexander im Gespräch mit zwei ägyptischen Priestern. Höhe: 51 Millim., Breite: 126 Millim.

34. Ebendaselbst: Die Aegyptier unterwerfen sich dem Alexander. Der ägyptische König steht mit ein paar Aegyptiern vor dem zu Pferde sitzenden von mehreren Rittern begleiteten Alexander und begrüsst ihn. Höhe: 60 Millim., Breite: 115 Millim.

35. Bl. 16 b. Alexander betet die Statue des Necta-

nabus an. (Vgl. oben Num. 2.) Alexander, von zwei Kriegern begleitet, kniet vor der Bildsäule, vor welcher zugleich ein ägyptischer Priester steht, der ihm gesagt hat, wem zu Ehren sie errichtet sei. Höhe: 60 Millim., Breite: 98 Millim.

36. Bl. 17 a. Erstürmung von Tyrus. Nicht gut erhalten; in der Zeichnung nicht übel. Alexander zu Pferde, von Reitern gefolgt, hält vor der Festung; vor ihm her geht Fussvolk; einer beginnt mit einer Hacke die Mauer zu zerstören. Höhe: 75 Millim., Breite: 125 Millim.

37. Bl. 18 a. Alexander vor dem Hohenpriester der Juden. Der König liegt mit Krone in voller Rüstung auf den Knieen vor dem Hohepriester Adelus (Jadelus),[1]) welcher von acht Männern in langen Kleidern begleitet ist. Hinter Alexander halten Ritter zu Pferde, mit dem gehörnten Bucephalus. Höhe: 65 Millim., Breite: 127 Millim.

38. Bl. 18 b. Alexander im Tempel zu Jerusalem, Er sitzt auf einem erhabenen Sitze mit goldenem Polster; ihm zur Rechten der Hohepriester, welcher ihm ein Buch zeigt. (Nach dem Texte ist dies der Prophet Daniel, dessen Weissagung von dem macedonischen Weltreiche[2]) dem Könige gewiesen wird.) Hinter Alexander stehen zwei Krieger in langen Mänteln; hinter dem Hohenpriester drei jüdische Priester. Höhe: 60 Millim., Breite: 105 Millim.

39. Bl. 19 a. Dem König Darius wird Alexander's Bildniss gezeigt. Syrer, welche vor Alexander geflohen waren, kamen (so berichtet der Text) zu König Darius und erzählten ihm von dessen Thaten. Der König fragt nach A.'s Aussehen und Gestalt, worauf ihm die (2) Syrer eine auf Pergament gemalte Abbildung desselben (in ganzer Figur) zeigen, über die er spottet. Hinter dem auf dem Throne sitzenden Darius steht ein Krieger in langem Mantel. Höhe: 60 Millim., Breite: 100 Millim.

40. Ebendaselbst: Darius verhöhnt den Alexander durch spöttische Geschenke. Vom Throne herab reicht er zwei Männern in langen Kleidern einen Brief, den sie an Alexander bringen sollen; dieselben tragen auch für ebendenselben einen Spielball, einen krummen Stab und „cancram[3]) aureamʺ, wie die Handschrift sagt. Höhe: 55 Millim., Breite: 103 Millim.

---

1) Jeddu heisst derselbe in der Erzählung von der Anwesenheit Alexander's in Jerusalem bei Josephus (Archaeol. XI. 8. §. 3. 5.) Vgl. Talmud tr. Jona fol. 69. und Taanith c. 9.

2) Dan. Cap. 2, 33. 40—43. Cap. 7, 7 ff. Cap. 8.

3) Ich habe vergebens mich bemüht zu ermitteln, was diese „cancraʺ sei. Die Miniatur giebt so wenig, wie die Bl. 20 a. befindliche, einen Anhalt für die Erklärung. In der witzigen Deutung, welche Alexander in seinem Briefe an Darius (Num. 43.) den Geschenken giebt, sagt er, er nehme den Ball zum Zeichen, dass ihm der Erdball dienen werde, den oben gekrümmten Stab aber als

41. Bl. 20 a. Ueberbringung des Briefes und der Spottgeschenke des Darius. Die beiden Gesandten des Darius stehen vor dem auf dem Throne sitzenden Alexander und richten den Auftrag ihres Herrschers aus. Hinter Alexander steht ein Krieger mit langem Mantel. Höhe: 58 Millim., Breite: 97 Millim.

42. Bl. 20 b. Alexander will die Gesandten des Darius kreuzigen lassen. Der König sitzt auf dem Throne. Vor ihm stehen die zwei Gesandten und sollen durch zwei in Schuppenpanzer gekleidete Krieger an das rechts stehende Kreuz geschlagen werden. (Der Text sagt, Alexander habe ihnen auf ihre Bitten das Leben geschenkt, um so mehr, als sie versprochen hätten, dem Darius von seiner Macht berichten zu wollen.) Höhe: 62 Millim., Breite: 118 Millim.

43. Ebendaselbst: Entlassung der Gesandten des Darius. Alexander, hinter welchem ein Krieger im Schuppenpanzer steht, sitzt auf dem Throne und übergiebt einem vor ihm knieenden Manne (soll wohl sein Geheimschreiber sein) einen Brief an den Darius, dessen Gesandte rechts stehen und entlassen werden sollen. Höhe: 60 Millim., Breite: 105 Millim.

44. Bl. 21 b. Darius erlässt Befehl an seine Satrapen Primus und Antiochus, sich zum Kriege gegen Alexander zu rüsten. Auf dem Throne sitzend liest der Perserkönig den Brief des Alexander, und dictirt nun einem zu seinen Füssen sitzenden Schreiber den Aufruf. Rechts stehen ein paar Krieger in langen Mänteln. Höhe: 60 Millim., Breite: 102 Millim.

45. Bl. 22 a. Die Satrapen Primus und Antiochus lassen dem Darius den ersten Sieg des Alexander melden. Beide Satrapen sitzen neben einander auf einem hohen, breiten Sitze. Der ältere von ihnen hat den Aufruf des Darius in der Hand und dictirt dem zu ihren Füssen sitzenden Schreiber einen Brief an Darius. Hinter dem Schreiber steht ein Bote, mit kurzem Rock und Wanderstab. Höhe: 63 Millim., Breite: 104 Millim.

46. Bl. 22 b. Darius sendet an Alexander einen Brief und einen Sack Mohnsamen, welcher symbolisch die grosse Zahl der persischen Unterthanen und Krieger ausdrücken soll. Der König reicht vom Throne herab einem knieenden Manne, der in der Rechten bereits den Samensack hält, einen Brief.

Vorbedeutung, dass vor ihm alle Völker sich beugen würden. „Per cancram auream" (so heisst es wenigstens in dem angeführten gedruckten Texte, während die Handschrift diese Worte nicht hat) „quod caput hominis induit et congirat, nos victores et non victos arbitramur." Unten in Num. 197. kommt das Wort wieder vor.

Hinter dem Knieenden stehen noch zwei männliche Figuren. Höhe: 62 Millim., Breite: 105 Millim.

47. Bl. 23 a. Alexander erhält den Brief des Darius und den Sack mit Mohnsamen. Der König sitzt auf einem Feldstuhl; der Bote des Darius hat den Sack geöffnet und hält ihn knieend dem Alexander hin. Dieser kostet von dem Samen (der Text sagt, er habe dies mit den Worten gethan: der Perser mögen viele sein, aber sie sind weichlich wie dieser Same). Einer seiner Diener liest den Brief vor, während noch die zwei Gesandten des Perserkönigs dabei stehen. Höhe: 57 Millim., Breite: 107 Millim.

48. Bl. 23 b. Alexander's Antwort auf die Sendung des Darius (vgl. Num. 46). Alexander hat sich von einem Feldstuhl erhoben und durch einen vor ihm stehenden Diener einen Brief nebst einem Sack voll Pfeffer an den Abgesandten des Perserkönigs zur Besorgung und Uebergabe an denselben abgeben lassen. Die hierauf bezüglichen Worte des Briefes im Texte lauten: „Ecce enim dirigo tibi ad invicem sementis papaveris vestri hoc piper ut cognoscas quanta multitudo sementis papaveris vincetur acritate huius parvissimi piperis." Höhe: 65 Millim., Breite: 98 Millim.

49. Bl. 24 a. Schlacht zwischen Alexander und dem Feldherrn des Darius, Amonta. Ein lebhaftes Reitergefecht; mitten in ihm befindet sich Alexander. Höhe: 72 Millim., Breite: 120 Millim.

50. Bl. 24 b. Darius erhält die Antwort des Alexander. (Vgl. Num. 48.) Der Perserkönig sitzt auf dem Throne und kostet von dem ihm von Alexander übersendeten Pfeffer, welchen ihm ein Mann in goldenem Gefässe knieend überreicht. Dabei steht ein Mann in Rock und Mantel, welcher den Brief des Alexander in der rechten Hand hält, und die Linke erhebend nach den auf der rechten Seite eintretenden Kriegern in blauer Schuppenrüstung blickt, von denen der vorderste auf Darius zuspricht. Die Erklärung des Bildes giebt der Text mit folgenden Worten: „(Amontas) ante Darium invenit ipsos missos Darii, qui reversi fuerant ab Alexandro, et Darium adhuc tenentem in manu epistolam et sciscitantem ipsos quid fecisset Alexander ex semente papaveris. At illi dixerunt: Apprehendit et momordit et despiciendo dixit: multi sunt, sed molles. Acceptoque Darius pipere et mittens in os suum mandens et suspirans dixit: Pauci sunt eius milites, sed si sic sunt fortes sicut hoc piper, acriores sunt nostris. Ridens illi Amonta dixit: Etiam domine paucos pugnatores habet Alexander, sed fortes, quia multos nos occiderunt et ego cum paucis evasi de manu eius." — Höhe: 64 Millim., Breite: 109 Millim.

51. Ebendaselbst: Zerstörung von Sardes. Alexander

hält mit Reitern vor der Stadt. Zwei Krieger zerstören mit Hacken die Mauern; einer legt mit einer Fackel Feuer an. Höhe: 72 Millim., Breite 111 Millim.

52. Bl. 25 a. Alexander opfert im Sonnentempel. Vor der Bildsäule des Sonnengottes kniet der König, hinter welchem ein Gefolge von neun Kriegern steht. Ein dicht an der Säule knieender Knabe hält ihm das Weihrauchfass, dessen Ketten Alexander schon erfasst hat. Zum Verständniss des Bildes sind folgende Textesworte hervorzuheben: „Et ingressus est in templum solis et fecit ibi victimas habebatque filios nobilium in convivium in ministerium sui convivii. Cumque introisset in iam dictum templum ad sacrificandum quidam puer ex nobilibus quum sacrificabat tenebat ei turibulum. Continuoque unus carbo unius ex turibulo cecidit in brachio eius et urebatur puer nimis. Sed tamen vim ignis sustinuit patientissime, ne abiiciendo officium regi auferret. Alexander autem ut exploraret patientiam pueri causam divinam pernitenter cepit. Puer vero usque in fine perstitit immotus.“ — Höhe: 60 Millim., Breite: 100 Millim.

53. Bl. 25 b. Alexander kommt nach Troas. Er hält mit einem Gefolge von neun Reitern vor dem Thore einer Stadt. Aus demselben treten mehrere Bewohner heraus, mit deren vorderstem er sich unterhält. Dies bezieht sich auf das im Texte referirte Gespräch: „Dixit illis hominibus habitantibus Troadem: Beati estis quod habetis laudem doctoris Homeri. Quidam vero ex circumstantibus philosophis, cui nomen erat Clitomedus, dixit ei: Rex Alexander, maiores laudes possumus tibi facere de tuis factis quam fecisset Homerus de his, quae fuerunt Troade. Cui Alexander respondit: Antea optaveram esse discipulus Homeri quam Achillis.“ — Höhe: 70 Millim., Breite: 115 Millim.

54. Ebendaselbst: Alexander besucht seine krank gewesene Mutter Olympia. Dieselbe hat sich im Bette aufgerichtet, und Mutter und Sohn umarmen sich. Alexander's Gefolge (vier Mann) ist vor der Thür des Zimmers stehen geblieben. Höhe: 57 Millim., Breite: 105 Millim.

55. Bl. 26 b. Erstürmung Thebens. Alexander hält inmitten berittener Bogenschützen zu Pferde vor der Stadt, deren Mauern und Thürme schon einstürzen. Noch wird sie durch Schiessen, Stein- und Speerwurf vertheidigt, während ein paar Krieger, mit ihren Schildern sich das Haupt deckend, mit brennenden Fackeln in das Thor eindringen. Höhe: 132 Millim., Breite: 115 Millim.

56. Bl. 27 a. Der thebanische Sänger Hisminea, fürbittend für Theben. Der Sänger mit der Harfe liegt auf den Knieen vor Alexander, hinter welchem mit Schuppenrüstung versehene Krieger mit gezückten Schwertern stehen. Rechts auf dem Bilde zerstören zwei eben so gerüstete Krieger die schon

gefallenen Mauern mit Hacken bis auf den Grund. — Nach der Erzählung hatte, was zum Verständniss der Miniatur bemerkt werden mag, Hisminea den Alexander um Schonung der Stadt gebeten, weil sein Vater Philippus und er (der König) selbst ein Thebaner sei, worüber jener erzürnt den Befehl zur gänzlichen Zerstörung der Stadt gab. — Höhe: 65 Millim., Breite: 117 Millim.

57. Bl. 28 a. Alexander ertheilt dem Thebaner Clitomachus, weil er dreimal im Ringen gesiegt hat, die Erlaubniss, Theben wieder aufzubauen. Alexander sitzt auf dem Throne, hinter welchem zwei Krieger stehen. Vor ihm stehen zwei Männer, der eine in langen Kleidern, der andere in kurzem Rocke und ein grosses goldenes Instrument, ein Horn, haltend, womit er das Zeichen zum Kampfe für die zwei mit einander ringenden (rechts abgebildeten) Männer gegeben hat. Die weitere Beziehung liegt in der Ueberschrift, die wir dem Bilde gaben. Höhe: 58 Millim., Breite: 105 Millim.

58. Bl. 28 b. Alexander zu Platäa und der Fürst Strasagoras. In der Mitte des Bildes steht ein Tempel, der rechts und links eine Thüre hat. Links steht eine Priesterin (der Diana nach der Erzählung) in der Thüre und weissagt dem von zwei Männern begleiteten Alexander Sieg. In der linken Thüre steht dieselbe Priesterin; zu ihr kommt Strasagoras und macht ihr wegen dieser Weissagung Vorwürfe, worauf er die Antwort erhält, es sei dies einmal sein Schicksal, des Reiches verlustig zu werden. Höhe: 46 Millim., Breite: 108 Millim.

59. Ebendaselbst: Vertreibung des Strasagoras. Was ihm die Priesterin der Diana geweissagt hat, erfüllt sich. Alexander sitzt auf dem Throne; hinter ihm stehen in langen Kleidern drei Krieger. Vor ihm drängt ein Mann in kurzem Rocke (ein Sclave?) den Strasagoras mit den Händen fort. Höhe: 45 Millim., Breite: 79 Millim.

60. Bl. 29 a. Strasagoras kommt nach Athen. Mit noch einem Begleiter hält er zu Pferde vor einem Thore Athens, über dessen Mauern Häuser und Tempel hervorragen. Er ist im Gespräche mit zwei unter dem Thore stehenden Männern. Wie der Text besagt, erzählt er ihnen, was Alexander ihm angethan habe, und die Athenienser verschwören sich gegen Alexander. Höhe: 68 Millim., Breite: 103 Millim.

61. Ebendaselbst: Alexander schickt einen Brief an die Athenienser (in welchem er nach der Erzählung des Textes nichts weiter fordert, als dass sie ihm zehn Philosophen schicken sollen, mit denen er sich unterhalten könne, und in ein Bündniss unter Anerkennung seiner Oberherrschaft mit ihm treten). Alexander sitzt auf dem Throne mit erhobener rechter Hand; hinter ihm steht ein Krieger in langem Mantel, vor ihm ein gleichfalls einen langen Mantel tragender Mann (einer seiner Räthe), welcher

einem Boten, der einen Stock in der Hand hält, einen Brief übergiebt. Höhe: 54 Millim., Breite: 102 Millim.

62. Bl. 30 b. Die Athenienser berathen sich wegen des vom Alexander erhaltenen Briefes. (Nach der Erzählung sprechen in dem Rathe Demosthenes und der „Philosoph" Aeschylus; man kommt dahin überein, dass man dem Alexander eine goldene Krone und Tribut, aber keine Philosophen zuschicken wolle.) Der Rath besteht aus sechs, auf einer Bank sitzenden Männern verschiedenen Alters, in langen Kleidern und Mänteln; der älteste (soll wohl Demosthenes sein) hat sich erhoben und spricht seine Meinung aus. Höhe: 55 Millim., Breite 108 Millim.

63. Bl. 31 a. Die Athenienser überreichen dem Alexander eine goldene Krone. Alexander sitzt auf dem Throne; hinter ihm steht ein Krieger in langem Mantel. Zwei Athenienser, deren einer die Krone trägt, beugen vor ihm die Kniee, drei andere stehen hinter denselben. Höhe: 58 Millim., Breite: 105 Millim.

64. Bl. 32 a. Alexander und Anaximenes. Alexander kommt, erzürnt darüber, dass man ihm keine Philosophen zugeschickt habe, nach Athen, mit dem Vorsatze, es zu zerstören. Er hält mit mehreren geharnischten Rittern zu Pferde an dem Thore der Stadt. Unter demselben sitzt der greise Anaximenes (im Texte „arator" und „didascalus Alexandri" genannt). Auf die Frage des Königs, was er ihm erweisen könne, erwidert derselbe: „Volo, ut recedas, fili, de hoc loco, ut calefaciat sol senectutem meam." Alexander versteht diesen Wunsch von der Schonung der Stadt und verspricht den Atheniensern Frieden. Höhe: 57 Millim., Breite: 104 Millim.

65. Bl. 32 b. Alexander sendet einen Brief an die Lacedämonier, die ihn nicht aufnehmen wollen, sondern sich zum Kriege zu Lande und zu Wasser rüsten. Vor Sparta's Mauern auf dem Throne sitzend, hinter welchem ein Krieger in langer Kleidung steht, reicht er einem knieenden Boten einen Brief. Höhe: 61 Millim., Breite: 112 Millim.

66. Bl. 33 a. Erstürmung Sparta's. Alexander ist mit Reiterei und Bogenschützen vor der Stadt; ein paar Krieger dringen schon in die Stadt, einer ist schon auf der Mauer. Höhe: 66 Millim., Breite: 120 Millim.

67. Bl. 33 b. Seeschlacht. Mit zwei Ruderschiffen, einem grössern und einem kleinern, wird sie ausgeführt. Höhe: 66 Millim., Breite: 135 Millim.

68. Ebendaselbst: Alexander reitet durch das Thor in Chalcedon ein. Ihn begleiten viele Ritter in voller Rüstung. Höhe: 74 Millim., Breite: 115 Millim.

69. Bl. 34 a. Belagerung von Abdera. Die Stadt wird vertheidigt. Alexander hält zu Pferde, begleitet von Reitern und

Bogenschützen. Das Fussvolk legt schon Feuer an den Mauern an. Höhe: 71 Millim., Breite: 112 Millim.

70. Bl. 34 b. Alexander reitet mit seiner Reiterei in Abdera ein. Die Bewohner empfangen ihn am Thore. Höhe: 91 Millim., Breite: 110 Millim.

71. Bl. 36 a. Darius hält mit seinen Grossen einen Rath. Darius sitzt in der Mitte seiner Räthe auf einer Bank, durch das untergelegte goldene Polster etwas erhöht. Sämmtliche Männer, mit langen Kleidern und Mänteln bekleidet, haben, wie auch Darius, die rechte Hand auf die Brust gelegt; einer von ihnen hat sich zum Sprechen erhoben. Höhe: 60 Millim., Breite: 110 Millim.

72. Ebendaselbst: Alexander erobert mit Reiterei eine Stadt in Armenia maior. Höhe: 75 Millim., Breite: 110 Millim.

73. Bl. 36 b. Alexander zieht in die Stadt ein. Der König ist mit seiner Reiterei bis an das Thor geritten, unter welchem blau geharnischte Krieger stehen, von denen der eine ihm zwei Schlüssel übergiebt. Höhe: 68 Millim., Breite: 110 Millim.

74. Bl. 37 a. Ueber den Euphrat wird eine Brücke geschlagen. Alexander steht, von seinen Kriegern umgeben, am Ufer und ordnet den Bau an. Die Brücke ist erst halb fertig; einer der daran arbeitenden Zimmerleute bohrt, ein anderer behaut ein Bret, ein dritter legt eine Kette an (denn der Text sagt: „Alexander iussit pontem ligari cum clavis et catenis ferreis"). Höhe: 63 Millim., Breite: 123 Millim.

75. Ebendaselbst: Uebergang über die Euphratbrücke. Sechs Knaben mit drei Packeseln ziehen voran; ihnen folgt Alexander mit der Reiterei. Höhe: 60 Millim., Breite: 135 Millim.

76. Bl. 37 b. Abbruch der Euphratbrücke. Alexander hält, nachdem das Heer den Euphrat passirt ist, mit seiner Reiterei am jenseitigen Ufer und giebt Befehl zum Abbruch der Brücke; zwei Zimmerleute sind damit beschäftigt, die Brücke mit Hacken einzureissen. Höhe: 79 Millim., Breite: 135 Millim.

77. Bl. 38 a. Nostrandus, einer der Grossen des Darius, sendet demselben einen Brief. Der Satrap ist im Bette, das er in Folge einer Verwundung, die er in einem unglücklichen Treffen mit Alexander erhalten hat, hüten muss. Er hat sich im Bette aufgerichtet und übergiebt dem am Fusse desselben knieenden Boten den Brief, worin er seinem Herrn von Alexander's Siegen meldet. Rechts steht in langem Kleide und Mantel ein Mann, mit etwas nach rechts geneigtem Haupte, die Scene betrachtend. Höhe: 51 Millim., Breite: 88 Millim.

78. Bl. 38 b. Ein Satrap des Darius bietet dem Alexander seine Dienste an, welche dieser nicht annimmt. Alexander sitzt auf einem Feldstuhl; hinter ihm steht ein gehar-

nischter Krieger mit langem Schilde und erhobenem Schwerte. vor ihm einer seiner Feldherren. Rechts ist der Ueberläufer herangetreten und streckt bei der Anrede die Rechte gegen den König aus. Höhe: 60 Millim., Breite: 96 Millim.

79. Bl. 39 a. Darius sendet einen Brief an Alexander. Darius sitzt auf dem Throne und hält in der linken Hand ein Schreiben (welches er nach dem Texte von zwei Satrapen empfangen hat, worin diese um Truppen gebeten haben), mit der rechten übergiebt er einem vor ihm knieenden Boten den Brief. Rechts steht ein blaugeharnischter Krieger mit emporgehaltenem Schwerte, gelbem Waffenrocke und einem hellbraunen Schilde, in welchem ein weisser Löwe ist. Höhe: 58 Millim., Breite: 90 Millim.

80. Bl. 39 b. Alexander empfängt das Schreiben des Darius. Er liest dasselbe auf dem Throne sitzend, hinter welchem ein blaugeharnischter Krieger, auf seinen gelben Schild sich stützend, steht. Vor ihm stehen in langen Kleidern und Mänteln, auf ihre Schwerter gestützt, zwei seiner Feldherren. Höhe: 60 Millim., Breite: 97 Millim.

81. Bl. 40 a. Alexander entlässt die Gesandten des Darius. Der König reicht vom Throne herab, hinter welchem, auf sein Schwert gestützt, einer seiner Feldherren in langem Mantel steht, dem einen vor ihm knieenden Gesandten einen Brief. Hinter demselben stehend übergiebt ein Mann dem andern Gesandten goldene Geschenke. Höhe: 58 Millim., Breite: 104 Millim.

82. Bl. 40 b. Der Traum des Alexander. Auf grünem Feldbette liegt unter einem Zelte der mit einem blauen Mantel bedeckte König, die rechte Hand unter das Haupt gelegt. Zu seiner Linken steht ein bärtiger Mann in rosafarbenem Kleide und grünem Mantel, die rechte Hand erhebend. Der Text sagt uns, dies sei Ammon, und erzählt den Traum folgendermassen: „Eadem igitur nocte apparuit in somnis Alexandro deus Ammon in figura Mercurii. portans regalem clamidem atque Macedonicam vestem et dicens illi: Fili Alexander, donare tibi adiutorium paratus sum. Nuntiare tibi volo itaque, ut induaris figuram meam et pergas, ubicumque vis, quamvis periculosum sit regem ire pro missatico. Sed tamen noli expavescere, quia deus est in adiutorium tuum, nullamque sustinebis angustiam.“ Höhe: 68 Millim., Breite: 143 Millim.

83. Bl. 41 a. Alexander reitet nach Persepolis. Ihm ist einer seiner Feldherren, Eumilio, ein leeres, gesatteltes Pferd neben sich führend, gefolgt. Alexander wendet sich um und entlässt ihn am Tigris, mit der rechten Hand ihm einen Wink ertheilend und ihn bedeutend, dass er ihn hier erwarten solle. Höhe: 57 Millim., Breite: 102 Millim.

84. Bl. 41 b. Alexander in Persepolis. Er steht unter

dem Thore der Stadt, bekleidet mit blauem und goldenem Rock und langem blauen Mantel, in der Linken einen weissen Stab haltend; neben ihm stehen zwei Perser. Darius, mit seinen Reisigen eben wieder zur Stadt gekommen, ist vom Pferde abgestiegen, auf seine Kniee gefallen und ladet ihn (ungewiss, ob es Apollo, oder Alexander selbst sei), zur Tafel in seinen Palast ein, was Alexander für ein gutes Anzeichen nimmt. Höhe: 62 Millim., Breite: 112 Millim.

85. Bl. 42a. Die Statue des Oxus (im Texte „Soxxus" genannt). Der Legende zufolge ist Alexander, nachdem ihn die Perser erkannt haben, glücklich entkommen. Nach seiner Flucht ereignet sich folgendes Anzeichen, welches das Bild darstellt. Darius sitzt auf seinem Throne und denkt über das Wagstück seines Feindes Alexander nach. Hinter ihm stehen zwei seiner Grossen, vor ihm ist auf einem säulenknaufähnlichen Postamente eine Statue des Perserkönigs Oxus errichtet. Als er, in seine Gedanken vertieft, die Bildsäule anschaut, zerfällt dieselbe (ein Zeichen des baldigen Falles seines Hauses!) in zwei Stücke. Höhe: 55 Millim., Breite: 107 Millim.

86. Bl. 42 b. Alexander kehrt zu seinem Heere zurück. Am Tigris stürzt ihm sein Pferd. Da erwartet ihn aber sein Feldherr Eumilio mit dem ledigen Pferde, welches derselbe ihm bis zum Tigris nachgeführt hatte. (Vgl. Num. 83.) Höhe: 63 Millim., Breite: 122 Millim.

87. Bl. 43 a. Schlacht zwischen Alexander und Darius. Voran die Reiter, mitten unter ihnen Alexander und Darius; hinter den Reitern zu beiden Seiten Fussvolk. Ein belebtes Bild. Höhe: 71 Millim., Breite: 113 Millim.

88. Ebendaselbst: Alexander gewinnt die Schlacht. Darius flieht inmitten seiner Reiterei; Alexander verfolgt ihn mit hocherhobenem Schwerte, gefolgt von Reiterei und Fussvolk, während zwei Bläser mit hocherhobener Tuba hinterher blasen. Höhe: 65 Millim., Breite: 133 Millim.

89. Bl. 43 b. Alexander erlässt schriftlichen Befehl an seine Unterthanen wegen Lieferung für sein Heer. Vom Throne herab reicht er einem vor ihm knieenden Boten einen Brief; auf der rechten und linken Seite des Bildes stehen Krieger in voller Rüstung. Höhe: 58 Millim., Breite: 94 Millim.

90. Bl. 44 a. Porus, der König von Indien, sagt dem Darius seine Hülfe zu. Nach dem Texte hat Darius um Hülfe gebeten. Der kranke König Porus sitzt in einem gewölbten Zimmer auf seinem Bette und übergiebt den zusagenden Brief einem vor ihm niederknieenden Boten. Höhe: 60 Millim., Breite: 102 Millim.

91. Bl. 44 b. Alexander und sein Arzt Philippus. Erstes Bild. Alexander liegt krank im Bette; zu dessen Häupten steht einer, zu den Füssen zwei von den Feldherren des König

Zur Linken steht der mönchsartig gekleidete Arzt und fühlt an den Puls des Kranken. Höhe: 59 Millim., Breite: 100 Millim.

92. Bl. 45 a. Alexander und sein Arzt Philippus. Zweites Bild. Ein gewisser Parmenius („qui tenebat Armeniam") hatte nach der Erzählung im Texte dem Alexander einen Brief geschrieben, worin er ihn vor seinem Arzt Philippus warnt, welcher ihn vergiften wolle. Auf dem Bilde ist nur die Scene dargestellt, wie Alexander sich im Bette aufgerichtet hat und den ihm verordneten und in einem goldenen Pokale gebrachten Trank trinkt; mit der rechten Hand bedeutet er den zu Füssen des Bettes stehenden Arzt, den Brief des Parmenius zu lesen. Oben am Bette steht einer der Feldherren des Alexander, unten mit verschränkten Armen ein Diener. Höhe: 58 Millim., Breite: 100 Millim.

93. Bl. 45 b. Alexander lässt den Parmenius hinrichten. Der König sitzt auf seinem Throne; hinter ihm steht ein geharnischter Krieger in rothem Waffenrock, auf sein Schwert gestützt, vor ihm Philippus. Er hat den Parmenius kommen lassen und bei der Untersuchung befunden, dass er den Arzt verleumdet hat. Darum lässt er ihm die Hände auf den Rücken binden, ihn niederknieen und enthaupten, welche Scene auf der rechten Seite des Bildes dargestellt ist. Höhe: 60 Millim., Breite: 106 Millim.

94. Bl. 46 a. Der gedemüthigte Darius schickt einen Brief an Alexander. Nach der Erzählung im Texte hat er eine Schlacht verloren; seine Mutter, Schwester, Gattin und Töchter sind in die Hände des Siegers gefallen. Er bittet den Alexander demüthig um Auslieferung derselben. Das Bild zeigt nun die Scene, wie er, bekümmert das Haupt auf den linken Arm stützend, vom Throne herab dem einen der drei Gesandten, welcher vor ihm kniet, den darauf bezüglichen Brief an Alexander reicht. Die zwei Gesandten, welche hinter dem knieenden stehen, drücken durch Haltung und Miene ihre Theilnahme am Schicksale des Königs aus. Höhe: 60 Millim., Breite: 93 Millim.

95. Bl. 47 a. Alexander ertheilt den persischen Gesandten Bescheid. Auf dem Throne sitzend, hinter welchem einer seiner Feldherren auf sein Schwert gestützt steht, ertheilt er Befehl, die Gesandten zu beschenken und entlässt sie, ohne die Bitte des Darius zu erfüllen. Höhe: 60 Millim., Breite: 110 Millim.

96. Bl. 48 a. Rodogon, die Mutter des Darius, sendet einen Brief an ihren Sohn, worin sie ihn bittet, vom Kriege mit Alexander abzustehen und sich mit ihm zu einigen. Sie sitzt gekrönt auf einer Bank und reicht das Schreiben dem vor ihr knieenden Boten dar. Neben ihr rechts sitzt, ebenfalls

gekrönt, die Gattin des Darius und die Tochter mit aufgelöstem Haar. (Vgl. Num. 94.) Höhe: 49 Millim., Breite: 98 Millim.

97. Bl. 48 b. Darius liest den Brief seiner Mutter. Traurig sitzt er, das Haupt auf die linke Hand gestützt, auf dem Throne und liest den Brief. Vor ihm steht, ihn mitleidig anblickend, ein Mann mit kurzem Rock und langem blauen Mantel. Höhe: 60 Millim., Breite: 68 Millim.

98. Bl. 49 a. Alexander's Heer im Anzuge gegen Persepolis. Voran zieht Alexander mit seinen geharnischten Reitern, über welchen eine blaue Fahne weht. Hinterher kommt ein Mohr und ein Pferd, auf welches eine Kriegskasse gebunden ist; dann folgen ein paar Kameele mit Gepäck, worauf ein Mohr mit einer Kappe bekleidet sitzt und eine Geissel schwingt. Im Vordergrunde ist ein Mann damit beschäftigt, den Pferden unten an die Hufe Zweige und Pflanzen zu binden. (Dies hatte Alexander nach der vorhergehenden Erzählung im Texte deswegen befohlen, damit der Staub desto grösser werden und das Heer dadurch in den Augen der Feinde zahlreicher erscheinen möchte.) Höhe: 70 Millim., Breite: 105 Millim.

99. Bl. 50 a. Schlacht zwischen Alexander und Darius. Erstes Bild. Die beiderseitige Reiterei, vom Fussvolke gefolgt, sprengt, ihre Könige in der Mitte, mit ihren Lanzen auf einander ein. Höhe: 54 Millim., Breite: 110 Millim.

100. Ebendaselbst: Schlacht zwischen Alexander und Darius. Zweites Bild. Das Perserheer hat sich gewendet; die Macedonier hauen hinterher. Höhe: 55 Millim., Breite: 114 Millim.

101. Ebendaselbst: Schlacht zwischen Alexander und Darius. Drittes Bild. Die Macedonier drängen die Perser in den Fluss Fosus (wie er Bl. 49 a. Zeile 2. heisst). Darius ist mit einigen Reitern an das jenseitige Ufer gekommen und flieht. Höhe: 50 Millim., Breite: 128 Millim.

102. Bl. 51 a. Bassus und Ariobarzanes wollen den Darius tödten. Sie hauen mit ihren Schwertern auf den zusammensinkenden Darius ein. Höhe: 65 Millim., Breite: 90 Millim.

103. Bl. 52 a. Alexander kommt zu dem sterbenden Darius, dessen Mörder in der Meinung, er sei todt, geflohen sind. Er hält seinen sterbenden Feind mit den Armen umschlungen auf seinem Schoosse. Links steht Reiterei, rechts vier Krieger zu Fuss, von denen zwei die Kniee gebeugt haben; einer von diesen stützt den Kopf des sterbenden Darius. Höhe: 60 Millim., Breite: 106 Millim.

104. Bl. 52 b. Darius wird in den Sarg gelegt. Alexander ist selbst dabei thätig und hält das Haupt des Todten. Ausser ihm sind noch zwei Personen bei der Einsargung beschäf-

tigt, und vierzehn umstehen den Sarg. Höhe: 58 Millim., Breite: 107 Millim.

105. Bl. 53 a. Alexander erlässt zu Persepolis ein Ausschreiben an das persische Volk. Er sitzt in der Mitte des Bildes mit gezücktem Schwerte auf dem Throne. Zu seinen Füssen sitzt rechts und links ein Schreiber und schreibt; hinter jedem stehen sechs Personen. Höhe: 61 Millim., Breite: 105 Millim.

106. Bl. 53 b. Enthauptung der beiden Mörder des Darius (vgl. Num. 102). Alexander sitzt mit erhobener Rechten auf dem Throne, hinter welchem ein geharnischter Krieger, auf sein Schwert gestützt, steht. Vor dem Könige werden die beiden Mörder, über einem offenen Sarge knieend, enthauptet. Höhe: 65 Millim., Breite: 103 Millim.

107. Bl. 54 a. Die Perser erweisen dem Alexander göttliche Ehren, nachdem er (wie der Text besagt) die Roxane, die Tochter des Darius, geheirathet hat. Alexander sitzt, mit Krone und Scepter geschmückt, auf dem Throne. Ein langer Zug von Persern naht ihm, von denen vier auf ihren Händen Götterstatuen tragen. Der erste von ihnen, eine goldene Götterstatue tragend, liegt auf den Knieen vor Alexander. Höhe: 52 Millim., Breite: 103 Millim.

108. Bl. 55 a. Alexander findet auf seinen Zügen hinter Scythien ein wildes und rohes Volk. Wie der Text besagt, fürchtet er, dass dieses einst in andere Länder einfallen und dieselben durch seine schlechten Sitten verderben möchte. Er versetzt es daher aus dem Oriente nach dem Norden hinter zwei Berge („promontorium boreum“ genannt), welche er mit einander durch eine hohe Pforte verbindet. Dies wird auf dem Bilde also dargestellt, dass Alexander links mit seinen Reitern hält; in der Mitte stehen zwei Berge, durch eine Pforte verbunden, an welcher auf seinen Befehl ein Mann beschäftigt ist. Rechts steht das vertriebene und nach Norden versetzte Volk, unter demselben im Vordergrunde ein Weib mit einem Kinde auf dem Arme. Höhe: 56 Millim., Breite: 120 Millim.

109. Bl. 55 b. Kampf mit den Albanern. Die Albaner waren nach dem Texte ein tapferes Volk. Ehe sie sich in Kampf mit dem Feinde einliessen, pflegten sie grosse Hunde zum Angriff loszulassen. Alexander befiehlt nun einem Theile seiner Soldaten, Schweine bereit zu halten und dieselben frei zu lassen, damit die Hunde über dieselben herfallen und so vom Angriff auf die Menschen abgelenkt werden möchten. Das Bild stellt nun ein Reitergefecht dar, in welchem die Albaner schon geschlagen sind und von Alexander's Reiterei verfolgt werden. Im Vordergrunde sind zwei blaugeharnischte Krieger damit beschäftigt Schweine loszulassen, über welche die albanischen Hunde sofort herstürzen. Höhe: 60 Millim., Breite: 110 Millim.

110. Bl. 56 a. Kampf zwischen einem Hunde und einem Löwen. Dem Alexander wird ein Hund von ausserordentlicher Grösse geschenkt. In Gegenwart des Königs, der auf seinem Throne sitzt, springt der Hund auf einen Löwen, packt ihn im Genick und bewältigt ihn. Hund und Löwe werden von zwei Männern an einer Kette gehalten. Höhe: 55 Millim., Breite: 120 Millim.

111. Bl. 57 a. Alexander erhält von dem Porus, König von Indien, einen beleidigenden Brief. Der König steht in der Mitte des Bildes; zu seiner Linken steht ein (gut gezeichneter) Bote, der ihm einen Brief überreicht; hinter dem Boten, wie auch zur Rechten Alexander's stehen viele Krieger. Höhe: 60 Millim., Breite: 105 Millim.

112. Bl. 58 a. Alexander beantwortet den Brief des Porus. Auf dem Throne sitzend, hält er den Brief des Porus in der linken Hand und dictirt dem zu seinen Füssen sitzenden Schreiber die Antwort, wozu die Rechte in passender Weise gesticulirt. Hinter dem Schreiber stehen eilf Krieger. Höhe: 65 Millim., Breite: 100 Millim.

113. Bl. 58 b. Porus liest die Antwort Alexander's und giebt Befehl zum Auszuge seines Heeres gegen Alexander. Auf dem Throne, hinter welchem ein gepanzerter Krieger steht, sitzend und das Antwortschreiben Alexander's in der Linken haltend, giebt er einem vor ihm stehenden Feldherrn den Befehl. Höhe: 55 Millim., Breite: 82 Millim.

114. Bl. 59 b. Schlacht zwischen Alexander und Porus. Erstes Bild. Alexander kämpft mit seiner Reiterei gegen die Elephanten (das Bild zeigt deren zwei) des Porus. Auf den Elephanten sind Thürme, in welchen bepanzerte Bogenschützen und Speerwerfer stehen. Neben der Reiterei des Alexander schiebt ein zu Fuss gehender Krieger den Elephanten einen Wagen entgegen, worauf zwei eherne Statuen stehen, welche Alexander zu einer Kriegslist gebraucht. Wie der Text nämlich (Bl. 59 a.) erzählt, liess er dieselben im Feuer erhitzen und ausserdem mit glühenden Kohlen anfüllen. Die Elephanten, meinend es seien Menschen, streckten ihre Rüssel danach aus und verbrannten sich, wodurch sie wild wurden. Höhe: 72 Millim., Breite: 131 Millim.

115. Ebendaselbst: Schlacht zwischen Alexander und Porus. Zweites Bild. Ein Reitergefecht, in dessen Mitte sich die beiden feindlichen Könige befinden. Höhe: 70 Millim., Breite: 120 Millim.

116. Bl. 60 a. Schlacht zwischen Alexander und Porus. Drittes Bild. Die geschlagene Reiterei des Porus befindet sich auf der Flucht und wird von der des Alexander verfolgt. Höhe: 61 Millim., Breite: 114 Millim.

117. Bl. 60 b. Alexander im Palaste des Porus. An

der Spitze vieler Krieger steht er in einer grünen, an der Decke mit Goldarbeit geschmückten Halle und betrachtet eine Statue, die wohl den Porus vorstellen soll. Höhe: 62 Millim., Breite: 104 Millim.

118. Ebendaselbst: Alexander in den Gärten des Porus. Zwischen zwei rothgelb blühenden Bäumen, auf welchen viele Vögel sitzen, steht der König mit sechs Kriegern und bewundert dieselben. Höhe: 55 Millim., Breite: 91 Millim.

119. Bl. 61 a. Die Amazonenkönigin Talistrida erhält von Alexander einen Brief, worin dieser Tribut von ihr fordert. Die Königin sitzt mit goldener Krone, langem Mantel und Schwert auf dem Throne und empfängt von dem vor ihr knieenden Boten das Schreiben. Hinter ihr steht eine Amazone mit Helm, Panzer, Schwert und langem Frauenkleide; vor ihr (hinter dem Boten) eine ebenso gekleidete mit Bogen und Pfeil, aber ohne Schwert. Höhe: 57 Millim., Breite: 96 Millim.

120. Bl. 62 a. Alexander lässt an die Talistrida einen Brief schreiben. Dieselbe hat, wie im Texte erzählt wird, ihm eine ablehnende Antwort auf seinen Brief gegeben, worauf er von neuem an sie schreiben lässt. Das Bild stellt ihn auf dem Throne sitzend dar, wie er, den Brief der Amazonenkönigin in den Händen haltend, dem zu seinen Füssen sitzenden Schreiber die Antwort dictirt. Hinter ihm steht ein auf sein Schwert sich stützender gepanzerter Krieger. Rechts auf dem Bilde, dem Alexander gegenüber, steht ein Diener mit verschränkten Armen. Höhe: 57 Millim., Breite: 90 Millim.

121. Bl. 62 b. Die Amazonenkönigin sendet dem Alexander Tribut an Pferden. Im Texte wird erzählt, sie habe dem König zehn weisse Pferde und ebenso viel Füllen gesendet. Das Bild stellt den Alexander auf dem Throne sitzend mit ausgestreckter rechter Hand dar. Vor ihm stehen eine Amazone mit langem Kleide und Schwerte, drei weisse Pferde und zwei Füllen. Um denselben ein Relief zu geben, ist ein blaues viereckiges Feld hinter ihnen angebracht. Höhe: 64 Millim., Breite: 103 Millim.

122. Bl. 63 a. Alexander's Enthaltsamkeit. Der Text berichtet, dass Alexander und sein Heer auf einem Marsche durch wüste und wasserarme Gegenden sehr an Durst gelitten hätten; ein macedonischer Soldat habe in einer Höhlung eines Felsen etwas Wasser entdeckt, dasselbe in seinen Helm geschöpft und dem Alexander gebracht; dieser aber habe, um dem Heer einen Beweis seiner Enthaltsamkeit zu geben, demselben befohlen, es auf die Erde zu schütten. Dies ist der Gegenstand des Bildes, auf welchem übrigens Alexander an der Spitze von vier (!) Kriegern marschirt. Höhe: 69 Millim., Breite: 112 Millim.

123. Bl. 64 a. Der Fluss mit den Krokodilen. Die

Erzählung des Textes sagt, Alexander sei mit seinem Heere an einen Fluss gekommen. Als die durstigen Soldaten von dem Wasser hätten trinken wollen, sei es bitter gewesen. Da habe Alexander jenseits des Flusses ein Kastell bemerkt, in welchem einige wenige Leute gewesen wären. Er habe sie in indischer Sprache fragen lassen, wo süsses Wasser zu finden sei, sie hätten aber nicht geantwortet und hätten sich scheu verborgen. Hierauf habe der König befohlen, dass einige Soldaten hinüberschwimmen und Antwort holen sollten. Als sie aber im Flusse gewesen wären, seien Krokodile (im Texte heissen sie übrigens „hippopotami", während die Miniatur Krokodile hat) gekommen und hätten sie verschlungen. — Dieses stellt die Miniatur so dar: links an einem Flusse hält Alexander mit seinen Reitern, wovon einer den linken Arm ausstreckend über den Fluss ruft; jenseits rechts ist ein kleines Kastell, in dessen Thor zwei Männer scheu sich umsehend eingehen. Im Flusse schwimmen zwei nackte, mit Schwertern umgürtete Krieger, welche von Krokodilen überfallen werden. Höhe: 63 Millim., Breite: 135 Millim.

124. Bl. 65 a. Kampf mit Scorpionen, Drachen und Schlangen, welche das Heer Alexander's im Lager überfallen, als schon die Nachtfeuer angezündet sind. Rechts Berg und Wald. Die Soldaten kämpfen zu Fuss in drei Abtheilungen, mitten unter ihnen ist Alexander. Höhe: 128 Millim., Breite: 115 Millim.

125. Bl. 65 b. Kampf mit zwei Löwen. Dem einen im Ansprunge auf ihn begriffenen Löwen stösst Alexander, mitten unter seinen Kriegern stehend, den Speer in den Rachen. In der Mitte des Bildes brennt ein Feuer. Höhe: 58 Millim., Breite: 109 Millim.

126. Bl. 66 a. Kampf mit wilden Schweinen und sechshändigen Menschen. Diese stehen links; die Macedonier (an ihrer Spitze Alexander) rechts. Höhe: 53 Millim., Breite: 120 Millim.

127. Ebendaselbst: Erlegung eines dreihörnigen wilden Pferdes. Es sprengt über einen getödteten Krieger hin, wird aber durch die Lanzen Alexander's und seiner Krieger getödtet. Höhe: 54 Millim., Breite: 115 Millim.

128. Bl. 66 b. Das Heer wird durch Fledermäuse und Mäuse geplagt. Alexander marschirt an der Spitze seiner Krieger und befindet sich an dem Saume eines Waldes. Fledermäuse umschwirren ihre Köpfe (der Text sagt, sie wären so gross wie Ringeltauben — „palumbes" — gewesen und hätten den Soldaten Nasen und Ohren abgebissen), zu den Füssen laufen Mäuse (grösser als Füchse nach dem Berichte des Textes). Höhe: 68 Millim., Breite: 121 Millim.

129. Bl. 67 a. Raubvögel am See. Braune Vögel (den

Geiern ähnlich, wie der Text sagt) mit schwarzen Schnäbeln umschwärmen den See und fangen Fische, thun aber dem Heere, welches von Alexander angeführt am Ufer steht, keinen Schaden. Höhe: 56 Millim., Breite: 114 Millim.

130. Ebendaselbst: Alexander kommt zu den Serern. Freundlich ihn aufnehmend stehen unter dem Thore einer festen Stadt drei Serer. Alexander kommt, die Rechte ihnen entgegenstreckend, mit seinen Reisigen angeritten. Höhe: 57 Millim., Breite: 117 Millim.

131. Bl. 68 a. Schlacht zwischen Alexander und Porus. Erstes Bild. Die Heere (blos Reiterei) stürmen, ihre Könige in der Mitte, auf einander ein. Höhe: 66 Millim., Breite: 120 Millim.

131. Ebendaselbst: Schlacht zwischen Alexander und Porus. Zweites Bild: Tod des Porus. In der Mitte des Bildes tritt Alexander auf den an der Erde liegenden Porus und versetzt ihm den Todesstreich. Zu beiden Seiten halten Reiter. Höhe: 58 Millim., Breite: 123 Millim.

132. Bl. 68 b. Alexander lässt den Porus und die im Treffen Gefallenen beerdigen. Im Vordergrunde ist eine Mauer, an deren Aufbau zwei Maurer arbeiten. Hinter derselben steht ein Sarg (offenbar der des Porus). Hinter demselben bringt ein Mann einen Sarg, den ihm ein anderer abnimmt. Ein anderer bringt auf seiner Achsel in einem Gefässe Baumaterial herbei. Links steht Alexander mit den Seinigen, mit erhobener Rechten den Bau anordnend. Höhe: 55 Millim., Breite: 113 Millim.

133. Bl. 69 a. Alexander vor den beiden goldenen Statuen. Der Text giebt hierzu folgende (nicht allseitig befriedigende) Erklärung: „Et exinde amoto exercitu pervenit ad locum, ubi erant duae statuae aureae, habentes in longitudine cubitos duodecim et in altitudine cubitos tres. Vidensque eas Alexander praecepit perforare illas ut viderent, si essent fusiles. Cumque eas perforassent et invenissent eas fusiles, praecepit claudere foramen illarum, mittens ibi aureos mille quingentos.“ Der gedruckte Text (Argent. 1498) sagt, Hercules habe diese Statuen errichtet. — Alexander hält zu Pferde, begleitet von seinen Reisigen, vor zwei goldenen Statuen; die eine derselben wird von einem Manne in grünem kurzen Rocke und rothen Hosen am Schenkel befühlt. Höhe: 66 Millim., Breite: 106 Millim.

134. Ebendaselbst: Alexander rückt gegen einen von dem Feinde besetzten Felsen. Vor der Reiterei geht Fussvolk her. Höhe: 70 Millim., Breite: 120 Millim.

135. Bl. 69 b. Alexander hat den Felsen erobert. Am Fusse desselben stehen die Feinde, deren Anführer sein Schwert dem mit seiner Reiterei haltenden Alexander übergiebt. Höhe: 55 Millim., Breite: 115 Millim.

136. Ebendaselbst: Alexander schlägt die Cophyden. Reiterschlacht. Der König haut mit seinem Schwerte auf die fliehenden ein. Höhe: 58 Millim., Breite: 113 Millim.

137. Bl. 70 a. Die kriegerischen Weiber. Alexander hält mit seiner Reiterei an einem Flusse, den er aber, wie der Text sagt, wegen der Breite und der darin befindlichen Ungeheuer nicht passiren kann. Jenseits desselben reiten in voller Rüstung Weiber. Höhe: 60 Millim., Breite: 117 Millim.

138. Bl. 70 b. Kampf mit einem nilpferdähnlichen Ungeheuer. Dasselbe tritt aus einem Walde den zu Fusse ankommenden Macedoniern, in deren Mitte Alexander ist, entgegen. Die Krieger können durch ihre Lanzen das Thier nicht verwunden und müssen es daher mit grossen Hämmern todtschlagen. Höhe: 73 Millim., Breite: 127 Millim.

139. Bl. 71 a. Kampf mit Elephanten. Die Macedonier, Alexander an der Spitze, ziehen mit Fahne und klingendem Spiel — die Tuben der beiden hinterhergehenden Bläser ragen über sie hinweg — drei Elephanten entgegen, von denen zwei schon die Flucht ergriffen haben; der dritte streckt seinen Rüssel nach ein paar Schweinen aus, welche ein im Vordergrunde befindlicher Krieger Alexander's auf sie loslässt, wie (nach dem Texte) Alexander befohlen hat, damit sie durch ihr Grunzen die Elephanten vertreiben sollen. Höhe: 93 Millim., Breite: 130 Millim.

140. Bl. 71 b. Die wilden Waldweiber („Mulieres silvarum"). Ein zu Fusse gehender, ganz geharnischter Mann aus dem macedonischen Heere bringt vor den mit seiner Reiterei haltenden Alexander zwei bärtige, mit Bogen und langem Knittel bewehrte Weiber. Höhe: 70 Millim., Breite: 110 Millim.

141. Bl. 72 a. Die behaarten Wilden. Nackte Männer und Weiber, am ganzen Leibe behaart, schwimmen in einem Flusse, zu welchem Alexander mit seinen Reisigen geritten kommt. Höhe: 80 Millim., Breite: 123 Millim.

142. Ebendaselbst: Die geschwänzten Weiber. Vor Alexander und seiner Reiterei stehen nackt zwei am ganzen Leibe behaarte Weiber mit Ochsenschwänzen und bis an die Knöchel herabhängendem Haupthaar. Aus den beiden Mundwinkeln ragen Eberzähne hervor. Höhe: 67 Millim., Breite: 114 Millim.

143. Bl. 72 b. Die schönen Zauberinnen („Mulieres, quae dicuntur lamiae," sagt der Text). Ein Krieger bringt vor Alexander, der auf dem Throne sitzt, hinter welchem ein anderer Krieger steht, zwei Frauen mit Pferdefüssen, in langen rothen und blauen Kleidern, das Haupthaar gelöst und bis auf die Füsse herabhängend. Höhe: 58 Millim., Breite: 108 Millim.

144. Bl. 73 a. Der Sturm. Ein Sturmwind hat die Zelte des macedonischen Lagers umgerissen und man ist damit beschäftigt, dieselben wieder aufzurichten. Alexander befindet sich

anordnend unter den damit beschäftigten Leuten. Höhe: 65 Millim., Breite: 138 Millim.

145. Bl. 73 b. Der alte vor Kälte erstarrte Soldat. Alexander findet bei grosser Kälte einen alten erstarrten Soldaten. Er lässt ihn in das Zelt bringen und an einem Feuer wieder erwärmen. Man sieht auf der Miniatur drei Zelte; in dem vordersten sitzt links der König und hat den Kopf des vor ihm liegenden Soldaten, mit welchem ein knieender Mann beschäftigt ist, auf seinem Schoosse. Hinter ihm steht ein Mann; rechts kniet ein anderer und schürt ein Feuer. Höhe: 68 Millim., Breite: 27 Millim.

146. Bl. 74 a. Alexander fleht zu den Göttern um Abwendung der Noth. Wie der Text nämlich erzählt, hat eine schwarze Wolke drei Tage lang über dem Heere gehangen; aus ihr fällt plötzlich Feuer herab, so dass auf den ganzen Fluren umher Alles verbrennt. Sofort bringt Alexander seinen Göttern Opfer dar, und als er zu ihnen betet, wird wieder heiterer Himmel. Die Miniatur stellt den König in seinem Zelte sitzend dar; zu beiden Seiten sitzt je ein Mann, auf der rechten Seite des Zeltes ein dritter. Alle haben flehend die Hände erhoben und blicken gen Himmel. Höhe: 62 Millim., Breite: 155 Millim.

147. Bl. 74 b. Sendung der Gymnosophisten an Alexander. Ein Gymnosophist überbringt knieend einen Brief an den König, welcher auf seinem Throne sitzt, hinter welchem ein geharnischter Krieger, auf sein Schwert gestützt, steht. Höhe: 53 Millim., Breite: 82 Millim.

148. Bl. 75 a. Gespräch Alexander's mit den Gymnosophisten. Alexander sitzt zu Pferde, von seiner Reiterei begleitet; vor ihm stehen sechs Gymnosophisten. Höhe: 60 Millim., Breite: 114 Millim.

149. Bl. 75 b. Die wunderbaren Bäume. Alexander kommt, wie der Text erzählt, in eine Gegend, wo hohe Bäume stehen, welche am Morgen aus der Erde sprossen und am Abend eingehen. Wer von denselben Früchte pflückte, musste sterben; auch sassen Vögel darauf, welche sehr zahm waren; wenn aber jemand ihnen nahte, um sie zu greifen, so spieen sie Feuer. Die Miniatur stellt dar, wie Alexander in der Nähe eines solchen Baumes mit seiner Reiterei hält. An dem Baume selbst steht ein Krieger, welcher im Umsinken begriffen ist; ein zweiter greift nach dem darauf sitzenden Vogel. Höhe: 68 Millim., Breite: 115 Millim.

150. Bl. 76 a. Alexander am Ganges und sein Verkehr mit den Bramanen. In der Mitte des Bildes ist ein Bramane in einem kleinen Kahne über den Strom gefahren. Alexander, mit seiner Reiterei am Ufer haltend, reicht ihm einen Brief an ihren König Didimus (oder Dindimus, wie er im Texte

heisst). Am jenseitigen Ufer stehen zwei Bramanen in langen Kleidern und Mänteln. Höhe: 54 Millim., Breite: 115 Millim.

151. Bl. 82 b. Der Bramanenkönig Didimus schickt dem Alexander Antwort zu.' Ein Bote am Ufer des Ganges stehend und den Kahn, in welchem er übergefahren ist, mit der linken Hand haltend, überreicht dem Alexander, welcher mit den Seinen zu Fusse am Ufer hält, einen Brief seines Königs. Höhe: 63 Millim., Breite: 117 Millim.

152. Bl. 85 a. Alexander sendet dem Didimus einen Brief. Er steht zu Fuss an der Spitze seiner Krieger am Ufer des Stromes, hat in der Linken den Brief des Didimus, und übergiebt dem Boten, welcher bei seinem Kahne am Ufer steht, die Antwort. Höhe: 58 Millim., Breite: 111 Millim.

153. Bl. 86 a. Alexander lässt eine Säule errichten, zum Zeichen, wie weit er mit seinem Heere gekommen sei. Rechts steht eine Säule, auf deren Knauf ein Stein mit der Inschrift sich befindet: „Ego Alexander veni usque huc." Der König hält mit seiner Reiterei vor derselben und deutet nach der Inschrift hin. Höhe: 64 Millim., Breite: 98 Millim.

154. Bl. 86 b. Kampf mit wilden Menschen. Felle tragende und Keulen führende Wilde kämpfen mit Alexander und seiner Reiterei. Höhe: 64 Millim., Breite: 120 Millim.

155. Bl. 87 a. Verbrennung eines wilden Menschen. Alexander sitzt in langem Kleid und Mantel, das Schwert in der Linken haltend und die Rechte erhebend, auf dem Throne. Ein riesiger wilder Mensch, nackt und am ganzen Leibe behaart, will ein vor ihm stehendes Mädchen umfassen; hinter ihm stehen zwei gepanzerte Krieger, deren einer ihn am Arme erfasst. Am Boden brennt ein Feuer. Der Text erläutert das Bild durch folgende Erzählung: „(Alexander) venit ad quemdam fluvium et castrametatus est ibi. Hora vero incumbente nona venit super eos quidam homo agrestis corpore magno et pilosus. Quem quidem cum vidisset Alexander, statim precepit militibus suis ut illum vivum apprehenderent. Ille vero neque timuit neque fugit, sed stetit intrepidus. Tunc praecepit Alexander venire puellam et iussit eam exspoliari nudam et mittere eam ante illum. Ille autem impetum faciens esse puellam apprehendit eam ex parte. Statimque Alexander iussit militibus suis ut tollerent eam illi. Ille vero mugiit ut fera. Sed tamen cum magna angustia apprehenderunt illum et adduxerunt ante Alexandrum. Cum autem vidisset eum Alexander, miratus est valde in figura eius, et continuo praecepit illum ligari et incendi in igne." — Höhe: 65 Millim., Breite: 103 Millim.

156. Bl. 88 a. Alexander im Sonnenpalaste. Der König steigt, so erzählt der Text, auf einen diamantenen Berg und findet oben den Sonnenpalast. Das Bild stellt nun eine Halle dar; in derselben steht links ein Bette, in welchem ein Greis in

grünem Kleide sitzt; Alexander steht im Gespräch mit demselben am Fusse des Bettes, hinter ihm stehen zwei von seinen Feldherren. (Der Text spricht freilich von dreien: Ptolemäus, Antigonus und Perdiccas.) Höhe: 108 Millim., Breite: 120 Millim.

157. Bl. 88 b. Der Phönix. Der in der vorigen Num. erwähnte Greis führt den Alexander, dem seine beiden Begleiter folgen, bei der Hand und zeigt ihm einen Baum, auf welchem ein einem Pfau ähnlicher Vogel sitzt, bemerkend, dass dies der Phönix sei. Die Blätter des Baumes sind mit weisser Farbe übermalt, weil im Texte gesagt ist, der Baum habe weder Blätter noch Früchte. Höhe: 62 Millim., Breite: 103 Millim.

158. Bl. 89 a. Der Sonnenbaum und der Mondbaum. Der erwähnte Greis, hinter welchem die Begleiter Alexander's stehen, hat den König zwischen zwei Bäume gestellt; in der Krone des einen ist eine Sonne, in der des andern ein Mond. Da die Bäume weissagen, richtet Alexander an sie Fragen und erfährt, dass er bald Herr der Erde sein, aber in kurzer Zeit sterben werde. Höhe: 80 Millim., Breite: 113 Millim.

159. Bl. 89 b. Alexander kommt in das Land Parasiaca. Der König sitzt auf seinem Throne; drei Männer in langen Kleidern nahen sich ihm, einer hinter dem andern gehend, und bringen ihm als Gastgeschenke auf Stangen Felle verschiedener Thiere. Höhe: 57 Millim., Breite: 98 Millim.

160. Bl. 90 b. Die Königin Cleophilis (oder Cleophila) schickt dem Alexander Geschenke. Fünf Gesandte erscheinen vor dem auf seinem Throne sitzenden Könige; zwei von ihnen bringen Pantherfelle dar. Rechts sitzt ein Maler, von der Königin mit gesendet, mit der Portraitirung Alexander's beschäftigt. Höhe: 76 Millim., Breite: 107 Millim.

161. Bl. 91 a. Candaulus, der Sohn der Königin Cleophilis, kommt in das Lager Alexander's. Der Text erzählt das Factum mit folgenden Worten: „Candaulus exivit cum uxore sua exercendi se caussa. Rex autem Bebricorum sciens pulchritudinem uxoris eius venit super eum cum multitudine hostium et occidit plurimos ex eius fidelibus et tulit uxorem eius. Ille vero fugiens cum paucis suis fidelibus abiit ad castra Alexandri quaerere ei adiutorium. Custodes vero castrorum apprehenderunt eum et adduxerunt Ptolemaeo, qui erat secundus ab Alexandro. Cui dixit Ptolemaeus: Quis es tu? Et ille respondit: filius sum Cleophilis Candacis. Ptolemaeus ait: quare hic venisti? At ille narravit ei omnia, qualiter passus est iniuriam a rege Bebricorum et quemadmodum tulit sibi uxorem suam.“ Auf dem Bilde sitzt links Ptolemäus und streckt die rechte Hand nach Candaulus aus, welcher, von zwei geharnischten Macedoniern geführt, seine Rechte ebenfalls nach jenem ausstreckt. Höhe: 59 Millim., Breite: 93 Millim.

162. Bl. 91 b. Alexander schafft dem Candaulus Hülfe. Der Text erzählt zur Erklärung des Bildes Folgendes: Ptolemäus lässt den Candaulus in Gewahrsam nehmen. Hierauf geht er (es war schon Nacht) in das Zelt des Alexander, lässt ihn aufwecken und erzählt ihm Alles, was er von jenem gehört hat. Da gebietet der König dem Ptolemäus, er solle in sein Zelt zurückkehren, die Krone tragend sich auf den Thron setzen, den Candaulus herbeikommen lassen, und sagen, er (Ptolemäus) sei König Alexander; ihn aber (den Alexander) solle Ptolemäus holen lassen und thun, als ob er Antigonus wäre, ihn auch fragen, was zu thun sei. Dies geschieht und Alexander erklärt, er wolle sich aufmachen, die Gattin des Candaulus zurückfordern und, wenn dies der Bebrikerkönig nicht wollte, seine Hauptstadt anbrennen. — Hiernach erscheint auf dem Bilde links Ptolemäus als König Alexander auf dem Throne sitzend, in der Mitte Candaulus, rechts Alexander als sein Feldherr Antigonus. Höhe: 62 Millim., Breite: 90 Millim.

163. Bl. 92 a. Alexander zieht als Antigonus vor die Hauptstadt der Bebriker. Als er die Branddrohung ausgesprochen, öffnet sich das Thor und die Gattin des Candaulus wird zurückgegeben. Das Bild stellt Reiterei vor einer Stadt haltend dar. Aus dem geöffneten Thore bringt ein Mann die Gattin des Candaulus heraus. Höhe: 59 Millim., Breite: 110 Millim.

164. Bl. 92 b. Der Pseudo-Antigonus reist mit Candaulus an den Hof der Königin Cleophilis. Nach dem Texte hat ihn Candaulus dorthin eingeladen. Das Bild zeigt, wie Candaulus und Alexander, in der Mitte die Gattin des erstern, nach der Hauptstadt reiten. Candaulus zeigt seinem Gaste zwei Fruchtbäume und einen Weinstock, deren Grösse derselbe bewundert. Höhe: 72 Millim., Breite: 125 Millim.

165. Bl. 93 a. Alexander kommt zur Königin Cleophilis. Diese steht in der offenen Pforte ihres Palastes und streckt die Hände bewillkommnend nach dem sich verneigenden falschen Antigonus aus, welcher von dem seine Gattin an der Hand haltenden Candaulus ihr vorgestellt wird. Hinter Alexander stehen zwei Männer in langen Kleidern. Höhe: 54 Millim., Breite: 103 Millim.

166. Bl. 93 b. Gastmahl bei der Königin Cleophilis. In einer Halle zwischen zwei Thürmen mit offenstehenden Pforten sitzt oben an der Tafel die Königin, neben ihr Alexander (der Künstler hat hier, wie in den folgenden vier Miniaturen, desgleichen auch auf der folgenden sechsten, über den als Antigonus auftretenden König den Namen „Alexander" geschrieben), sodann zwei Männer. Ein Diener trägt Speisen auf. Höhe: 60 Millim., Breite: 115 Millim.

167. Ebendaselbst: Cleophilis zeigt dem Alexander

ihr Schlafgemach. Ihn an der Hand führend steht sie in einer zwischen zwei Thürmen stehenden Halle, in deren Hintergrund ein Bett gestellt ist. Höhe: 62 Millim., Breite: 95 Millim.

168. Bl. 94 a. Cleophilis zeigt dem Alexander ein Zimmer in einem Wagen. Das Zimmer, ähnlich dem vorigen, steht auf vier Rädern. (Bei dem Gespräche, was hierbei stattfindet, nennt die Königin plötzlich — so erzählt der Text — den Pseudo-Antigonus bei seinem wahren Namen. Als Alexander sagt, er sei nicht Alexander, sondern Antigonus, überführt ihn die Königin, indem sie ihm sein Bild zeigt, verspricht aber auch, ihm kein Leid anthun, sondern ihn entlassen zu wollen.) Höhe: 76 Millim., Breite: 97 Millim.

169. Bl. 95 a. Zwist der beiden Söhne der Cleophilis über den Pseudo-Antigonus. Zum Verständniss der Miniatur ist Folgendes aus dem Texte zu bemerken. Der jüngere Sohn der Cleophilis, Caractor, will von seiner Gattin, einer Tochter des vom Alexander getödteten Indierkönigs Porus, angestellt, den „Antigonus" statt des Alexander's aus Rache tödten, wogegen Candaulus den Gast in Schutz nimmt. Hierüber bricht zwischen beiden Brüdern Zwist aus. Die Miniatur stellt nun dar, wie die Königin links ihren Schützling bei der Hand hält und mit erhobener Rechten die zwei streitenden gegenüber stehenden Brüder ermahnt. Höhe: 55 Millim., Breite: 91 Millim.

170. Bl. 96 a. Der Pseudo-Antigonus empfängt beim Abschiede königliche Geschenke. (Zur Erklärung der Miniatur ist aus dem weiteren Verlaufe des Textes hervorzuheben, dass der Pseudo-Antigonus den Caractor durch das Versprechen beruhigt hat, den Alexander in seine Hände liefern zu wollen. Hiernach wird er in Frieden entlassen.) Das Bild stellt in der Mitte die Königin dar, wie sie dem zu Entlassenden eine goldene Krone und ein Purpurkleid überreicht. Zu beiden Seiten stehen in langen Kleidern und mit Schwertern Candaulus und Caractor. Höhe: 62 Millim., Breite: 90 Millim.

171. Bl. 96 b. Alexander in der Höhle der Götter „Sesontosis" und „Serapis". Von Candaulus geleitet kommt Alexander auf seinem Rückwege nach seinem Lager an diese Höhle. Er steigt ab und geht in dieselbe, während sein Begleiter zu Pferde sitzend mit dem ledigen Rosse vor ihr hält. Auf dem schwarzen Hintergrunde der Höhle erscheint in der Höhe der auf einem Throne sitzende und mit goldenen Sternen umgebene Gott Sesontosis mit goldenen Augen und erhobener Rechten. Alexander kniet vor ihm. Höhe: 58 Millim., Breite: 107 Millim.

172. Bl. 97 a. Alexander und Candaulus, zu Pferde sitzend, geben sich die Hand und scheiden von einander. Höhe: 52 Millim., Breite: 75 Millim.

173. Ebendaselbst: Das Thal der Schlangen. Alexander

kommt mit seinem Heere in ein Thal, wo grüne Schlangen sind, mit Smaragden auf dem Haupte. Er ist auf dem Bilde vor ihnen mit seiner Reiterei haltend dargestellt. Höhe: 63 Millim., Breite: 112 Millim.

174. Bl. 97 b. Kampf mit Greifen und wilden Schweinen. Alexander haut mit seiner Reiterei auf dieselben ein. Höhe: 62 Millim., Breite: 32 Millim.

175. Bl. 98 a. Alexander empfängt (durch drei Abgeordnete eines ungenannten Volkes) Geschenke. Die Originalminiatur ist zum allergrössten Theile ausgerissen und auf eingeklebtem Pergamente ergänzt. Die Ergänzung ist zwar keineswegs in der Manier der übrigen Miniaturen, bei aller Rohheit aber nicht ganz übel ausgefallen. Der erste der Abgeordneten bringt, wie es scheint, eine Muschel, der andere eine Schildkröte dem auf dem Throne sitzenden Könige dar. Höhe: 62 Millim., Breite: 116 Millim.

176. Bl. 98 b. Die Flussweiber. Vor den auf seinem Throne sitzenden Alexander werden durch zwei geharnischte Krieger zwei grosse nackte Weiber, deren Haupthaare bis auf die Fersen herabhängen, gebracht. Der Text sagt zur Erklärung Folgendes: „Erant ibidem mulieres speciosae nimis, habentes capillos plurimos et longos usque ad talos. Istae enim mulieres si videbant homines extraneos in ipso flumine natare, apprehendebant illos, et aut suffocabant illos inter ipsa arundineta aut tam diu faciebant eos secum concumbere, quousque sine anima remanerent. Insequentes autem illas Macedones apprehenderunt ex ipsis duas, et erant albae sicut nix. Staturae erant altae pedes X. Dentes habebant caninos.“ — Höhe: 66 Millim., Breite: 95 Millim.

177. Bl. 99 a. Die grossen Seekrebse. Alexander ist, so sagt der Text, bis an das Ende der Welt gekommen. Vom Meeresufer aus, an dem er wandelt, hört er auf einer Insel Menschen griechisch reden; er befiehlt einigen seiner Soldaten hinüberzuschwimmen, dabei aber ein Schwert mitzunehmen; als dieselben im Meere schwimmen, werden sie von grossen Seekrebsen in die Tiefe hinabgezogen. — Auf dem Bilde hält Alexander mit seiner Reiterei an der Meeresküste; gegenüber ist eine Insel mit ein paar Bäumen zu sehen; ein Macedonier mit dem Schwerte schwimmt hinüber und wird von einem Meerkrebs erfasst. Höhe: 73 Millim., Breite: 130 Millim.

178. Bl. 99 b. Alexander schlägt die „Mäder“. Ein Reitergefecht, in welchem die letzteren fliehen und von Alexander und seiner Reiterei verfolgt werden. Höhe: 60 Millim., Breite: 107 Millim.

179. Ebendaselbst: Der König der Meder wird zum Feuertode verurtheilt. Alexander sitzt auf seinem Throne, die rechte Hand ausstreckend. Vor ihm steht ein Diener, den gefangenen König (dem die Hände auf den Rücken gebunden sind

und der blos die Unterkleider und die Krone trägt) mit beiden Händen haltend. Rechts schürt ein anderer Diener knieend ein Feuer. Höhe: 55 Millim., Breite: 109 Millim.

180. Bl. 100 a. Alexander erobert die Hauptstadt der Meder. An einer Festung schlagen einige Krieger Alexander's mit Hacken das Thor ein. An der Mauer kämpft der König allein gegen die Besatzung, welche einen Ausfall gemacht hat; der vorderste derselben fällt eben unter Alexander's Streichen. Höhe: 59 Millim, Breite: 115 Millim.

181. Bl. 100 b. Jupiter Ammon erscheint dem Alexander im Traume. Unter einem Zelte steht ein Bett, auf welchem Alexander schläft. Zu seiner Rechten steht Ammon und zeigt ihm eine Pflanze mit zwei Blüthen. Zur Erklärung der Miniatur mögen folgende Textesworte hier stehen: „Et exinde amoto exercitu venit ad quamdam insulam vicinam terrae, in qua erat civitas, cuius rex vocabatur Ambira, et coepit expugnare eam. Tunc ibi magnam partem ex suo exercitu sagittis hostium veneno illitis perdidit. Eadem igitur nocte apparuit illi deus Ammon in figura Mercurii ostendensque ei herbam dicens: Fili Alexander, hanc herbam tuis militibus intus potum dato et non nocebit eis venenum. Mox autem civitatem expugnare coepit et a fundamento diruit.“ — Höhe: 60 Millim., Breite: 115 Millim.

182. Bl. 101 a. Alexander lässt sich von zwei Greifen in die Luft emporheben. Der König sitzt auf seinem Throne, der in ein halbrundes korbartiges Geflecht gestellt ist, an welches die fliegenden Greife mit den Hinterfüssen angebunden sind. Er hält in jeder Hand eine Stange empor, woran ein Thier, ähnlich wie ein Ferkel, den Greifen auf der Luftreise zur Nahrung dienend, angespiesst ist. Unten sind Berge. Höhe: 94 Millim., Breite: 97 Millim.

183. Bl. 101 b. Alexander lässt sich in das Meer hinab senken. In einem Kahne sitzen zwei Männer, welche an Ketten ein mit zwei Henkeln versehenes gläsernes Gefäss, worin Alexander sitzt, hinabsenken. Fische und andere Seethiere spielen um dasselbe herum. Höhe: 60 Millim., Breite: 110 Millim.

184. Bl. 102 a. Der Kampf mit Einhörnern. An der Spitze seiner Soldaten schreitend nimmt Alexander den Angriff von drei Einhörnern auf. Höhe: 55 Millim., Breite: 100 Millim.

185. Ebendaselbst: Der Kampf mit gehörnten Schlangen. Alexander an der Spitze seiner Krieger stehend schwingt gegen sie sein Schwert. Höhe: 51 Millim., Breite: 116 Millim.

186. Bl. 102 b. Der Kampf mit flammenspeienden Ungeheuern (im Texte „Kinofali“ genannt, was wohl verdorben ist aus „Cynocephali“; in dem öfter erwähnten gedruckten Texte heissen sie „Rinocephali“). Alexander kämpft zu Fusse mit sei-

nem Schwerte, seine Krieger hinter ihm strecken den Thieren die Lanzen entgegen. Höhe: 60 Millim. Breite: 97 Millim.

187. Bl. 103 a. Die goldgrabenden Ameisen. Alexander hält mit seinen Reitern an einem Hügel, auf welchem Ameisen mit Goldklumpen, die sie aus der Erde holen, umherkriechen. (Sie sind, wie der Text sagt, so gross wie kleine Hunde und tödten Menschen und Vieh). Höhe: 58 Millim., Breite: 111 Millim.

188. Bl. 103 b. Der Kampf mit den Cyclopen. Zwei nackte Cyclopen, am ganzen Leibe behaart, erheben ihre (wie Morgensterne gestalteten) Keulen gegen den an der Spitze seiner Reiterei mit erhobenem Schwerte auf sie einsprengenden Alexander. Höhe: 78 Millim., Breite: 100 Millim.

189. Ebendaselbst: Die Menschen ohne Köpfe. Alexander hält an der Spitze seiner Reiterei vor zwei nackten Menschen ohne Köpfe; das Gesicht derselben ist auf der Brust, und sie haben, der eine in der Rechten, der andere in der Linken, grosse Knittel. Höhe: 70 Millim., Breite: 120 Millim.

190. Bl. 104 a. Die halbbehaarten Riesen. Vor Alexander und seiner Reiterei stehen zwei Menschen von riesiger Grösse, bis an die Hüfte weiss, von da ab schwarz und behaart. Höhe: 67 Millim., Breite: 102 Millim.

191. Bl. 104 b. Der Tod des Bucephalus. Alexander sitzt auf dem Throne, mit dem linken Arme sein Haupt stützend. Vor ihm liegt sein Leibpferd todt. Zwei Männer mit langen Kleidern und Schwertern, ein dritter ohne Schwert, stehen dabei, ein vierter streichelt niederknieend das todte Thier. Höhe: 54 Millim., Breite: 96 Millim.

192. Ebendaselbst: Huldigungen der Bewohner der Gegend um den Fluss „Sol". (In dem erwähnten gedruckten Texte heisst derselbe „Tyrum".) Erstes Bild. Es werden dem an der Spitze seiner Reiterei haltenden Alexander zwei Elephanten, auf deren einem ein Mohr als Kornak sitzt, von einem Manne zugeführt. Höhe: 53 Millim., Breite: 143 Millim.

193. Bl. 105 a. Huldigungen der Bewohner der Gegend um den Fluss Sol. Zweites Bild. Alexander sitzt in der Mitte des Bildes auf seinem Throne. Von beiden Seiten drängen sich Huldigende heran. Höhe: 58 Millim., Breite: 105 Millim.

194. Ebendaselbst: Alexander sendet an seine Mutter Olympia und seinen Lehrer Aristoteles einen Brief. Olympia sitzt, die Krone auf dem Haupte, auf einem Throne; neben ihr zur Linken, aber etwas tiefer, sitzt, mönchsartig gekleidet, Aristoteles, in der Linken den Brief seines Schülers haltend. Mit der Rechten übergiebt er dem vor ihm knieenden Boten die Antwort. Höhe: 56 Millim., Breite: 81 Millim.

195. Bl. 105 b. Alexander lässt sich zu Ehren zwei

goldene Statuen fertigen. Die eine ist, wie der Text sagt, für Babylonien, die andere für Persien bestimmt. Der König sitzt mit erhobener Rechten auf seinem Throne. Vor ihm steht ein Mann, welcher ihm die Statuen zeigt, deren eine er mit seinen Händen berührt. Die Statuen haben auf dem Haupte Kronen und in der Rechten blaue Scepter. Höhe: 68 Millim., Breite: 104 Millim.

196. Bl. 106 a. Die Missgeburt. Während Alexander in Babylonien war (erzählt der Text), gebar ein Weib einen missgestalteten Knaben, vom Kopf bis zum Nabel regelmässig gebildet, aber todt; von da an bis zu den Füssen lebendig, aber wie ein Thier gestaltet. Die Missgeburt wird zu Alexander gebracht und dieser befragt den Weissager Ariolus, was dies bedeute; worauf er die Antwort erhält, es stehe ihm sein Ende bevor. — Das Bild stellt links den König auf seinem Throne sitzend dar; vor ihm steht ein Mann, der auf seinen Händen die Missgeburt trägt; rechts steht mit erhobener Rechten der Weissager, mönchsartig gekleidet. Höhe: 55 Millim., Breite: 81 Millim.

197. Bl. 106 b. Antipater's Verschwörung gegen Alexander. Zur Erklärung des Bildes giebt der Text folgende Erzählung. Der Macedonier Antipater macht eine Verschwörung gegen Alexander's Leben, die ihm aber nicht gelingen will. Da denkt er daran, den König durch Gift zu tödten. Olympia lässt ihren Sohn vor den im Heere dienenden Söhnen des missvergnügten und unzufriedenen Antipater warnen. „(Antipater) statim abiit," so erzählt der Text weiter, „ad quemdam medicum peritissimum et emit ab eo potionem venenosam, quae non poterat vas sustinere. Ille autem faciens cancrellam ferream collocansque eam ibi dedit Canssadro filio suo mandans eum Alexandro in servitio eius. Cui et dixit ut daret eam Joli fratri suo, qui vocabatur Jobas, quatenus eam daret bibere Alexandro." — Auf dem Bilde erscheinen nun drei Personen; die mittelste ist ohne Zweifel Antipater, welcher von dem zu seiner Linken stehenden giftmischerischen Arzte die „cancrella ferrea" (hier wie ein goldenes viereckiges Kästchen aussehend) empfängt und mit aufgehobener Rechten seinen neben ihm stehenden Sohn instruirt. Höhe: 51 Millim., Breite: 85 Millim.

198. Bl. 107 a. Canssader (Cassander) bringt das Gift für Alexander seinem Bruder Jobas (welcher die Vergiftung Alexander's um so mehr übernimmt, weil er, wie der Text sagt, von dem Könige unverdienter Weise geschlagen worden ist). Der Ueberbringer und der Empfänger stehen vor dem Thore einer Festung. Höhe: 31 Millim., Breite: 90 Millim.

199. Bl. 107 b. Alexander wird bei einem Gastmahle vergiftet. An einem gedeckten Tische befinden sich zur Linken Alexander's noch drei Personen. Bei ihm steht ein Diener, welcher einen goldenen Pokal ihm gereicht hat; auf der

andern Seite trägt ein Diener in einer Schüssel Speise auf. Alexander hat sich, mit dem Ausdruck des Schmerzes (weil er von dem Gifttrunk genossen hat) seine Rechte unter die Brust legend, erhoben; ein Gleiches haben die in lebhaftem Gespräche begriffenen Theilnehmer des Mahles gethan. Höhe: 53 Millim., Breite: 119 Millim.

200. Bl. 108 a. Alexander an den Folgen der Vergiftung danieder liegend. In einer grünen von zwei Thürmen begränzten Halle, von deren Decke eine Ampel herabhängt, liegt Alexander auf seinem Bette; seine Gemahlin Roxane hält ihn mit ihren Armen umschlungen. Rechts vor der Thurmpforte kriecht Alexander vor Schmerz auf allen Vieren an der Erde, seine Gattin kommt ihm nach und sucht ihn mit beiden Armen aufzurichten. Höhe: 71 Millim., Breite: 118 Millim.

201. Bl. 108 b. Alexander macht sein Testament. In einer gelben, von zwei Thürmen begränzten Halle, in deren Mitte eine Ampel von der Decke herabhängt, liegt der König auf dem Bette; seine Gattin stützt ihm den Kopf; die Rechte erhebend dictirt er dem am Fusse des Bettes sitzenden Schreiber das Testament. Höhe: 59 Millim., Breite: 113 Millim.

202. Bl. 110 a. Alexander nimmt von seinen Feldherren Abschied. Roxane richtet ihn im Bette auf, welches in einer Halle, wie vorher, steht. Mit erhobenen Händen steht einer seiner Feldherren klagend am Bette; neben ihm vier andere. Höhe: 63 Millim., Breite: 105 Millim.

203. Bl. 110 b. Alexander sendet sterbend Geschenke an den Tempel des Apollo zu Athen. Der König liegt, von seiner Gattin umarmt, sterbend auf seinem Bette. Von den acht Männern, welche dasselbe umstehen, hält der eine ein grünes Gewand, der andere einen goldenen Stuhl für den Apollo in den Händen. Höhe: 57 Millim., Breite: 108 Millim.

Bl. 113—114 b. befindet sich als Anhang: Eine Suite von funfzehn Königen und einer Königin, mit der Ueberschrift: „Hoc ordine figurantur reges sed in quo fuerunt superius notati." Sie sitzen sämmtlich in je zwei zu einem Ganzen (von ungefähr 80 Millim. Höhe und 105 Millim. Breite) verbundenen Hallen auf Thronen und haben in der Rechten das Schwert; drei führen in der Linken die Weltkugel, einer einen Falken. Die darüber geschriebenen Namen sind: Cyrus, Cambyses, Darius, Xerxes, Artaxerxes, Darius, Artaxerxes (2 Mal), Vergete (sic), Botere (sic), Alexander, Ptolemaeus, Dionysius, Cleopatra, Caesar, Octavianus.

Es geht aus der vorstehenden Beschreibung zur Genüge hervor, dass in dieser unsrer Handschrift der Historia Alexandri Magni ein illustrirtes Werk vorliegt, wie es in gleich reichem Maasse nicht eben häufig vorkommen dürfte. Der Künstler (welcher wohl

eine und dieselbe Person mit dem Schreiber ist) hat kaum ein Moment der Geschichte übergangen, welches Gelegenheit zu einer Illustration bieten konnte, und in der Darstellung eine für seine Zeit nicht gemeine Geschicklichkeit entwickelt. Besondere nähere Beziehungen auf den Ort der Entstehung oder auf die nächste Bestimmung der Handschrift hat er nicht angebracht, wohl aber mag noch bemerkt werden, dass (was freilich auch nicht gerade auf bestimmte Resultate leitet) neben manchen Phantasiewappen, die er in den Schildern der Reiterei hin und wieder angebracht hat, sich auch wirkliche Wappen, z. B. Bl. 103 b. das der Landgrafen vom Elsass u. s. w., befinden.

XII.

DER RENNER VON HUGO VON TRIMBERG.

(Num. CXI.)

Dis buch wart vs geschriben also die glocke vij slug vor mittage am nehsten samstage vor sant paulus dez bekerers tag in dem Jore do man zalte von cristus geburte Tusint vier hundert vnd nuntzehē Jor. So lautet die Schlussschrift in einer Papierhandschrift des Renner von 183 Blättern in Folio. Der Schreiber hat zur Illustration zwischen dem Texte Federmalereien angebracht und illuminirt, die einen höhern Kunstwerth allerdings nicht beanspruchen können, aber mitunter nicht ungeschickt und nicht ohne Witz sind. In der von der Historischen Gesellschaft zu Bamberg besorgten Ausgabe des Gedichtes (1833—36) finden sich Nachbildungen von ein paar derselben. Irrthümlicher Weise ist dort in der Vorrede zum 3. Hefte gesagt, dass sie einem Wolfenbüttler Manuscripte entnommen seien. — Ueber die hier folgende Aufzählung der Bilder sei bemerkt, dass wir die Benennung möglichst von dem Titel der Fabeln und Erzählungen u. s. w. hergenommen haben, zu welchen sie gehören.

1. Bl. 2. a. Der Renner. Auf einem im schnellsten Laufe begriffenen, zum Theil geharnischten Pferde sitzt ein junger Mann; vor ihm läuft ein anderer. (Alles wohl Anspielung auf den Namen der Sammlung „Renner".) Höhe: 178 Millim., Breite: 275 Millim.

3. Bl. 3 a. Der Baum des Fürwitzes. Ein Baum mit herzförmigen Blättern und birnartigen Früchten steht in einer bergigen Gegend an einem Brunnen. Höhe: 140 Millim., Breite: 215 Millim.

3. Bl. 5 a. Eine Frau belehrt eine Jungfrau über die Wahl des Mannes. Die Jungfrau trägt in der Linken einen Handspiegel. Höhe: 120 Millim., Breite: 250 Millim.

4. Bl. 8 a. Der feiste Hund. Ein Mann aus einem Hause

heraustretend, prügelt einen vor ihm gehenden, wohlgenährten Hund. Höhe: 122 Millim., Breite: 192 Millim.

5. Bl. 9 b. Ein König mit Krone und Scepter zu Pferde. (Zu dem Gedichte: „Von bösen Herren.“) Höhe: 147 Millim., Breite: 215 Millim.

6. Bl. 12 b. Das Pflügen. Vor einen Pflug sind zwei Pferde gespannt, welche ein Bauer mit der Peitsche antreibt; ein Knecht führt hinten den Pflugschaar. Höhe: 135 Millim., Breite: 280 Millim.

7. Bl. 14 a. Der Löwe als König. Er sitzt gekrönt auf einem Throne und hält in der linken Pranke das Scepter. Verschiedene Thiere (Bär, Hirsch, Hase, Schaaf, Einhorn u. s. w.) stehen vor ihm oder kommen eben herbei. Höhe: 182 Millim., Breite: 276 Millim.

8. Bl. 16 a. Der Rabe schmückt sich mit Pfauenfedern. In der Mitte steht ein Rabe, der im Schwanze Pfauenfedern hat. Ein Pfau reisst ihm dieselben aus; auf der rechten Seite steht ein zweiter Pfau. (Die Fabel hat Gleim behandelt: „Auf eines Fürsten Hof ging eine Heerde Pfauen“ u. s. w.) Höhe: 104 Millim., Breite: 182 Millim.

9. Bl. 17 b. Der Wolf und der Kranich (die bekannte Fabel). Der Wolf sitzt da und sperrt den Rachen auf, in welchem ihm ein Knochen stecken geblieben ist, den der Kranich herausholen soll. Höhe: 183 Millim., Breite: 240 Millim.

10. Bl. 20 b. Ein junger Priester, vor einem Lesepulte sitzend, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Höhe: 150 Millim., Breite: 163 Millim.

11. Bl. 21 b. Der Fuchs und der Rabe mit dem Käse. (Die bekannte, auch von Hagedorn behandelte Fabel: „Ein Rabe, welcher sich auf einen Baum gestellt“ u. s. w.) Der Rabe sitzt auf einem Baume und hat einen Käse im Schnabel; unten steht der Fuchs. Höhe: 180 Millim., Breite: 200 Millim.

12. Bl. 22 b. Noah's Rabe. Die Fabel, zu welcher das Bild gehört, sagt, der von Noah aus der Arche entsendete Rabe habe unterwegs ein Aas gefunden und darüber die Heimkehr zu Noah ganz vergessen. Hiernach stellt ihn das Bild auf einem todten Rinde sitzend dar. Höhe: 133 Millim., Breite: 195 Millim.

13. Bl. 23 a. Die Hinrichtung des Königs. (Zu der Fabel: „Von dem grösten toren.“) Der Text erzählt, ein sterbender Vater habe seinem Sohne zehn Mark Silber gegeben mit dem Bedeuten, das Geld einst dem zu geben, den er für den grössten Thoren anerkennen würde. Der Sohn sucht lange nach demselben, Da kommt einst ein Fremder in das Land, welcher ihm erzählt, in seiner Heimath habe man alle Jahre einen neuen König, dem alten aber werde jedesmal, wenn seine kurze Regierungszeit vorüber sei, das Haupt abgeschlagen. Der Sohn zieht

nun mit in das Land, sich zu überzeugen, ob dies wahr sei. Als der König, dessen Regierungszeit abgelaufen ist, hingerichtet wird, und sich wieder Jemand findet, der die Regierung annimmt, ist er überzeugt, den „grössten Thoren" nun gefunden zu haben und geht hin und übergiebt ihm die erwähnte Summe. — Mit Bezug hierauf stellt nun das Bild eine Stadt dar, an einem Flusse gelegen, über den eine Brücke führt. An ihr kniet der König betend nieder, um den Todesstreich zu empfangen. Hinter ihm steht der Scharfrichter mit dem Schwerte. Höhe: 184 Millim., Breite: 282 Millim.

14. Bl. 25 b. Kloster und Mönche. Vor der Pforte eines Klosters sitzen auf der Erde mit untergeschlagenen Füssen zwei Mönche im Gespräche mit einander begriffen; der eine hat ein Buch. Höhe: 160 Millim., Breite: 250 Millim.

15. Bl. 29 b. Wolf, Esel und Fuchs. Vor einem Kloster liegt ein Esel auf der Erde und wird von einem Wolf, der ihn überfällt, in den Hals gebissen; dabei steht ein Fuchs. Höhe: 175 Millim., Breite: 278 Millim.

16. Bl. 34 a. Eine junge Frau und ein alter Mann, einander gegenüber stehend. (Zu dem Stück „Von einer jungen törin vnd eim alten man" gehörig.) Höhe: 168 Millim., Breite: 265 Millim.

17. Bl. 35 b. Hercules schlägt der Hydra drei Köpfe ab. Der etwas abenteuerlich gekleidete Heros holt mit dem Schwerte nach der Hydra aus, welche von einer kleinen Anhöhe aus ihm ihre drei Köpfe entgegenstreckt. Höhe: 200 Millim., Breite: 280 Millim.

18. Bl. 36 a. Eine Frau beichtet knieend vor einem in einem Stuhle sitzenden Mönche. Höhe: 113 Millim., Breite: 232 Millim.

19. Bl. 38 a. Völlig dasselbe Bild, nur etwas grösser. Höhe: 136 Millim., Breite: 245 Millim.

20. Bl. 44 a. Der Storch bei dem Fuchs zu Gaste. Der Fuchs hat nach der bekannten Fabel dünnes Mus auf einen breiten Stein gegossen, was er mit leichter Mühe aufleckt, während der Storch mit seinem Schnabel so gut wie nichts erfassen kann. Höhe: 157 Millim., Breite: 285 Millim.

21. Bl. 44 b. Der Fuchs bei dem Storche zu Gaste. (Die von Hagedorn reproducirte Fabel: „Gevatter Fuchs griff sich einst an Und bat Gevatter Storch zum Schmause" u. s. w.) Der Storch hat die Speisen in eine Flasche mit engem Halse gegossen, so dass er zwar bequem zu denselben gelangen, der Fuchs aber gar nichts erreichen kann und dabei sitzend zusehen muss. Höhe: 145 Millim., Breite: 260 Millim.

22. Bl. 46 b. Die Ameise und die Grille. (Die bekannte, von Gleim wieder behandelte Fabel: „Eine faule Grille

sang" u. s. w.) Beide stehen auf einem Hügel. Höhe: 105 Millim., Breite: 205 Millim.

23. Bl. 47 b. Die Elster und die Taube. („Ein atzel vnd ein tube.") Beide stehen auf einem Hügel. Höhe: 170 Millim., Breite: 214 Millim.

24. Bl. 49 a. Zwei Esel, einander gegenüberstehend. Höhe: 116 Millim., Breite: 250 Millim.

25. Bl. 50 a. Ein Panther. („Von dem pantier.") Höhe: 165 Millim., Breite: 245 Millim.

26. Bl. 55 a. Die Räuber. Zwei geharnischte Ritter zu Pferde jagen unter den Mauern eines Schlosses drei Stiere vor sich her. Auf einem Hause ausserhalb des Schlosses steht eine Frau, die Hände klagend erhebend; ihr Mann steht mit einer Fackel an einem Stalle, aus dem die Rinder gestohlen sind. Höhe: 310 Millim., Breite: 280 Millim.

27. Bl. 58 a. Ein Dieb wird gehängt. Mehrere Männer, und unter ihnen eine Frau, auch ein das Kreuz vorhaltender Priester stehen mit einem Diebe, dem die Hände auf den Rücken gebunden sind, am Galgen, an welchem die Leiter angelehnt steht. Höhe: 223 Millim., Breite: 285 Millim.

28. Bl. 59 b. Zwei Ritter zu Fuss, im Schwertkampf mit einander begriffen. Höhe: 217 Millim., Breite: 257 Millim.

29. Bl. 60 a. Eine Wölfin und ein Hund, einander gegenüber sitzend. Höhe: 105 Millim., Breite: 236 Millim.

30. Bl. 60 b. Der Schildknecht. (Zu dem Gedichte: „Von schiltknechten.") Ein Schildknecht schreitet mit Schild und Schwert vor einem gesattelten Pferde, an dem eine Lanze angesteckt ist. Höhe: 225 Millim., Breite: 228 Millim.

31. Bl. 61 b. Der Esel in der Löwenhaut. Ein Mann steht vor ihm und schlägt ihn mit einem Stocke. Höhe: 150 Millim., Breite: 134 Millim.

32. Bl. 63 b. Ein König auf dem Throne. (Zu dem Gedichte: „Von richtern vnd von Juristen.") Vor einem thronenden Könige kniet ein Mann, mit jeder Hand sich auf ein Schwert stützend. Höhe: 172 Millim., Breite: 210 Millim.

33. Bl. 66 b. Der Teufel und der Bischof. (Zu der Fabel: „Von dem wucherer.") Zu der offenen Thüre einer Kirche tritt ein schwarzer gehörnter Teufel mit ausgespreizten Krallen; hinter ihm geht ein Bischof in vollem Ornate, welchem ein Mann in kurzem Kleide folgt. Höhe: 220 Millim., Breite: 265 Millim.

34. Bl. 67 b. Der arme und der reiche Müller. Doppelbild. Auf dem oberen Bilde treibt ein Müller einen mit einem Sacke beladenen Esel in die Mühle. Auf dem unteren liegt der Müller betend auf den Knieen vor seiner Mühle. Höhe: 385 Millim., Breite: 250 Millim.

35. Bl. 69 b. Der Herr und die beiden zänkischen

Knechte. (Zur Fabel: „Von zweien Knechten.") Der Herr steht mit aufgehobenen Händen da, während seine beiden Knechte mit Schwertern einander angreifen. Höhe: 167 Millim., Breite: 255 Millim.

36. Bl. 85 a. Das Prälatenmahl. (Zu dem Gedichte: „Von prelaten vnd byren.") Ein Prälat befindet sich mit zwei Gästen bei einem Mahle; ein Diener bringt einen Korb mit Birnen herbei. Höhe: 160 Millim., Breite: 265 Millim.

37. Bl. 86 a. Der Mönch und der Edelmann. (Zu dem Gedichte: „Von eime heiligen muniche.") An einem Altare kniet ein Mönch und hebt die Hostie empor. Hinter ihm steht ein Edelmann, welcher ein Pferd am Zaume hält. Höhe: 197 Millim., Breite: 275 Millim.

38. Bl. 88 a. Die Spieler. Auf der linken Seite des Bildes stehen zwei Spieler an einem runden Tische, auf welchem Geld und Würfel liegen. Auf der rechten Seite steht ein Mönch vor einem knieenden Manne, aus dessen Munde ein schwarzer Vogel herausfährt. Höhe: 155 Millim., Breite: 285 Millim.

39. Bl. 89 b. Das Kegelspiel. Zwei Männer schieben Kegel. Höhe: 137 Millim., Breite: 262 Millim.

40. Bl. 90 a. Das Schachspiel. Ein Mann und eine Frau sitzen auf der Erde an einem Schachbrete. Höhe: 135 Millim., Breite: 245 Millim.

41. Bl. 91 b. Zwei Ritter zu Pferde im Stechen begriffen. Höhe: 221 Millim., Breite: 250 Millim.

42. Bl. 92 a. Ein Zweikampf. Zwei Ritter zu Fusse kämpfen mit einander. Der eine hält mit beiden Händen einen grossen Hammer, mit dem er nach dem Gegner ausholt; der andere hat in jeder Hand einen grossen Stein. Höhe: 193 Millim., Breite: 250 Millim.

43. Bl. 97 a. Der Tanz. (Zu dem Gedichte: „Von tantzen vnd springen.") Drei Spielleute mit Blasinstrumenten spielen auf; links stehen drei Männer und eine Frau. Höhe: 188 Millim., Breite: 280 Millim.

44. Bl. 99 b. Die Klosterfrau. Unter einem Baume steht links eine schwarz gekleidete Klosterfrau mit kreuzweis über einander gelegten Händen, rechts ein Mann. Höhe: 220 Millim., Breite: 230 Millim.

45. Bl. 101 a. Der betrogene Ehemann. Das Gedicht, zu welchem das Bild gehört (Ueberschrift: „Diss saget von einre frowen, die einen stein in einen burnen wurff"), erzählt von einem Manne, welcher mit Eifersucht sein Weib hütet und des Nachts, nachdem er sein Haus geschlossen, den Schlüssel dazu unter seinen Kopf legt. Seine Frau weiss sich einst bei Nacht des Hausschlüssels zu bemächtigen und geht zu ihrem Galan, die Hausthüre offen lassend. Als der Mann sie vermisst, steht er auf

und riegelt die Thüre zu. Die Frau kommt wieder und bittet um Einlass. Da ihr der Mann denselben nicht gewährt, droht sie sich in dem am Hause stehenden Brunnen zu ertränken und wirft, um ihren Mann zu täuschen, einen grossen Stein in denselben. Als der Mann den Fall hört, stürzt er heraus, um seine Frau zu retten; diese aber schlüpft im Finstern in das Haus hinein und verschliesst die Thüre. — Auf dem Bilde ist nun der Moment dargestellt, wo sie den Stein in den Brunnen wirft, der Mann aber zum Fenster heraussieht. Höhe: 185 Millim., Breite: 263 Millim.

46. Bl. 110 b. Der Schinkendieb. Ein Dieb steigt auf einer Leiter zu einem offenen Fenster empor, durch welches man einen Schinken hängen sieht, den er eben erfasst. Zwei Männer stehen hinter ihm. In dem Stalle unten am Hause steht ein Hahn. Höhe: 175 Millim., Breite: 265 Millim.

47. Bl. 113 b. König Alexander und die Jungfrau. Nach dem Gedichte (überschrieben: „Von kunig alexander") wird dem Alexander einst eine schöne und freundliche Jungfrau gesandt, die ihm auch sehr gefällt. Aristoteles „der meister" warnt ihn aber sich ja nicht mit ihr einzulassen, denn sie sei giftig und von Jugend auf mit Otternfleisch genährt. — Das Bild stellt den Alexander mit noch einem Manne (jedenfalls Aristoteles) beim Mahle sitzend dar. Gegen die vor ihm stehende gekrönte Jungfrau, neben welcher sich eine Schlange aufrichtet, erhebt er wie abwehrend die rechte Hand. Höhe: 167 Millim., Breite: 265 Millim.

48. Bl. 115 a. Die zwei Gevattern im Zanke. Das Gedicht, wozu das Bild gehört („von zwem gefattern" überschrieben), erzählt, ein Mann habe, als er gesehen, wie sein Gevatter seine Frau geschlagen, dieser helfen wollen, habe aber von ihm, Schläge erhalten. Dies stellt das Bild dar; die Frau steht links die beiden sich raufenden Gevattern, deren einer einen Degen trägt, den er eben ziehen will, rechts. Höhe: 158 Millim., Breite: 243 Millim.

49. Bl. 117 a. Die zwei Elstern. (Zu der Fabel: „Von czwem atzeln.") Auf zwei Bäumen sitzen zwei Elstern; vor ihnen steht ein Mann. Höhe: 162 Millim, Breite: 250 Millim.

50. Bl. 121 b. Der „Gierige" und der „Neidische". Das Gedicht (überschrieben: „Wie ein künig botten vs sante gen czu geben") erzählt, ein König habe einen Boten in das Land ausgesendet, der Leute Gesinnung und Art zu erforschen, auf welche Weise und durch welche Mittel immer es ihm möglich wäre. Der Bote traf einen „Girigen" und einen „Nidischen". Zu ihnen sagt er, ein mächtiger König habe ihn ausgesandt, ihnen eine Bitte zu gewähren; wer von ihnen sich enthalten könnte zuerst zu bitten, der sollte das doppelt haben, was der andere sich

erbeten hätte. Der „Gierige" drängt den „Neidischen" zuerst zu bitten. Dieser thut es und bittet, dass ihm ein Auge ausgerissen werde. Es geschieht, und so werden dem „Gierigen" beide Augen ausgerissen. — Das Bild stellt die Scene dar, wie der Neidische sich auf die Erde gelegt hat und der Bote ihm ein Auge ausreisst. Der Gierige steht dabei. Höhe: 182 Millim., Breite: 270 Millim.

51. Bl. 123 a. Ein Mönch treibt einen Teufel aus. Ein Mönch steht vor einer Kirche und beschwört einen vor ihm stehenden Mann, aus dessen Munde ein kleiner schwarzer Teufel ausfährt. Höhe: 210 Millim., Breite: 280 Millim.

52. Bl. 125 a. Der Faule. (Zu dem Gedichte: „Von der lasheit.") An einem Altare, auf welchem ein Crucifix und zwei Leuchter stehen, liegt auf der Erde ein Mann ausgestreckt und schläft. Höhe: 162 Millim., Breite: 240 Millim.

53. Bl. 131 a. Der Quacksalber und der Zauberer. (Zu dem Gedichte: „Von ertzeten vnd manigerleige torheit.") Links auf dem Bilde sitzt vor ein paar Häusern auf einem Stuhle ein vornehmer Mann und greift nach einem Glase, welches ihm ein Mann springend darreicht (Beziehung auf den Anfang des Gedichtes: „Ein syrop vnd ein pulferlin Zeihet einer vnd wil ein artzet sin"). Rechts steht ein Zauberer mit dem Stabe auf einem Schlitten, vor welchen ein Haushahn gespannt ist. Höhe: 175 Millim., Breite: 280 Millim.

54. Bl. 133 a. Der sterbende Reiche. (Zu dem Gedichte: „Von eime richen herren.") Ein reicher Mann, wie ihn das Gedicht bezeichnet, liegt auf dem an einem Schlosse stehenden Todtenbette und hat sich Mönchskleidung anziehen lassen. Ein Teufel ist auf das Bett gesprungen und zupft ihn an der Kapuze. Zur rechten Seite des Bettes sitzt ein Mönch und hört die Beichte des Sterbenden; an der linken Seite stehen zwei Männer mit erhobenen Rechten. Höhe: 237 Millim., Breite: 285 Millim.

55. Bl. 142 b. Ein Storch. Höhe: 147 Millim., Breite: 175 Millim.

56. Bl. 148 b. Ein Löwe. Höhe: 165 Millim., Breite: 257 Millim.

57. Bl. 149 a. Ein Elephant, einen Thurm tragend. Höhe: 200 Millim., Breite: 175 Millim.

58. Bl. 149 b. Ein Hirsch. Höhe: 165 Millim., Breite: 210 Millim.

59. Bl. 150 a. Ein Leopard. Höhe: 145 Millim., Breite: 210 Millim.

60. Bl. 150 b. „Der Leopard Wissentier" (als Bär gezeichnet mit einem haarlosen Menschenkopfe). Ihm gegenüber hängt ein kahlköpfiges Brustbild eines Mannes. Höhe: 152 Millim., Breite: 230 Millim.

61. Bl. 151 a. Ein Panther. Höhe: 161 Millim., Breite: 237 Millim.

62. Bl. 151 b. Ein Einhorn. Höhe: 146 Millim., Breite: 200 Millim.

63. Bl. 152 a. Ein Bär. Höhe: 130 Millim., Breite: 200 Millim.

64. Bl. 152 b. Ein Greif. Höhe: 181 Millim., Breite: 245 Millim.

65. Bl. 153 a. Zwei Biber, der eine sitzend, der andere stehend. Höhe: 138 Millim., Breite: 273 Millim.

66. Bl. 154 a. Ein Adler, mit Jungen, auf einem Berge stehend. Höhe: 135 Millim., Breite: 178 Millim.

67. Bl. 154 b. Ein Habicht. Höhe: 147 Millim., Breite: 185 Millim.

68. Bl. 155 a. Der „Karadrius" (ein Vogel mit Menschenkopf). Höhe: 143 Millim., Breite: 178 Millim.

69. Bl. 155 b. Die Lerche, auf einem Baume sitzend. Höhe: 165 Millim., Breite: 203 Millim.

70. Bl. 156 a. Die Nachtigall, auf einem Baume sitzend. Höhe: 170 Millim., Breite: 195 Millim.

71. Bl. 157 b. Der Hahn (als Wetterhahn auf der Thurmspitze einer Kirche). Höhe: 216 Millim., Breite: 210 Millim.

72. Bl. 159 a. Ameisen auf einem grünen Hügel. Höhe: 76 Millim., Breite: 210 Millim.

73. Bl. 159 b. Eine Fledermaus. Höhe: 98 Millim., Breite: 205 Millim.

74. Bl. 160 a. Ein Mann in kurzem Mantel, eine blaue Kugel in der rechten Hand haltend. (Zu dem Gedicht: „Von den Korallen.") Höhe: 165 Millim., Breite: 150 Millim.

75. Bl. 160 b. Vier ummauerte Brunnen. Der eine steht auf der Spitze eines Berges, daneben zwei Bäume. (Zu dem Gedichte: „Von manigerleige Brunnen.") Höhe: 145 Millim., Breite: 245 Millim.

76. Bl. 161 b. Ein Mann mit einer Büchse in der linken Hand. Er steht neben einem Baume, zu welchem er hinaufschaut. (Zu dem Gedichte: „Von dem Balsam.") Höhe: 167 Millim., Breite: 233 Millim.

77. Bl. 162 b. Ein Birnbaum an einem Brunnen. Höhe: 172 Millim., Breite: 210 Millim.

78. Bl. 165 a. Ein Wanderer, mit breitgekrämptem Hute, kurzem Rocke und Stabe. Höhe: 125 Millim., Breite: 106 Millim.

79. Bl. 167 b. Das Almosengeben. („Difz seit wie man daz almusen durch gottes willen geben sol.") Ein Mann steht vor einem Hause, vor ihm zwei Arme, deren einem er ein Brot reicht. Neben ihm steht ein Korb, mit Broten gefüllt. Höhe: 123 Millim., Breite: 236 Millim.

80. Bl. 173 a. Ein Dieb. Derselbe greift durch ein Fenster herein nach Sachen, die auf dem Tische eines Kramladens liegen. Höhe: 133 Millim., Breite: 215 Millim.

81. Bl. 174 a. Vier Aebte reiten mit Gefolge zum Capitel. In den Händen haben sie die Hirtenstäbe. Vor ihnen geht ein Mann mit zwei Säcke tragenden Eseln. Höhe: 192 Millim., Breite: 270 Millim.

82. Bl. 174 b. Der Mönch und der Krug. Ein Mönch zerschlägt auf einem Block einen Krug. Höhe: 200 Millim., Breite: 235 Millim.

83. Bl. 176 a. Der Mann und das Einhorn. Verfolgt von einem Einhorn klettert ein Mann auf einen Baum, an dessen Wurzeln Mäuse nagen. Hinter dem Einhorn befinden sich ein paar Drachen. Höhe: 215 Millim., Breite: 275 Milllim.

84. Bl. 177 a. Ein Vater im Gespräch mit seinem Sohne. (Zu dem Gedichte: „Von eime ungehorsamen suue.") Höhe: 135 Millim., Breite: 158 Millim.

85. Bl. 177 b. Der Tod steht Gevatter. In der Mitte des Bildes steht ein Priester an einem Taufsteine; links bringt der Tod das Kind getragen, dessen Vater rechts an einem Hause steht. Höhe: 150 Millim., Breite: 260 Millim.

86. Bl. 178 b. Der Dienstmann als Glöckner in einem Kloster. Ein reicher Herr findet einen seiner Dienstleute, der ihn verlassen hat, in einem Kloster, wie er die Glocke läutet. Er wird durch denselben zum klösterlichen Leben beredet. Höhe: 153 Millim., Breite: 237 Millim.

87. Bl. 180 a. Prüfung der Bewerber um den erledigten Königsthron. Zur Erklärung des Bildes ist aus dem Texte Folgendes zu bemerken. Ein König stirbt und hinterlässt vier Söhne, welche alle auf den Thron Anspruch machen. Als der Streit zu keinem Ende führt, ladet ein Ritter die Prätendenten und die Grossen des Reiches ein, an des verstorbenen Königs Grab zu kommen. Dort lässt er, als sie erschienen sind, den König ausgraben und seine Leiche an einer Wand befestigen. Hiernächst lässt er Pfeil und Bogen bringen und fordert die Söhne auf nach ihrem todten Vater zu schiessen; wer ihn am besten treffen würde, solle König sein. Drei Söhne thun ohne Bedenken den frevelhaften Schuss, der vierte aber erklärt, dass ihm seine Liebe zu seinem Vater dies unmöglich mache. Er wird von allen Grossen des Reiches zum König ausgerufen. — Das Bild stellt rechts die gekrönte Leiche des Königs an einer Kirche dar; sie ist schon von zwei Pfeilen durchbohrt. Eben wird von dem dritten seiner Söhne, welche alle vier links stehen, der Pfeil abgedrückt. Höhe: 225 Millim., Breite: 273 Millim.

88. Bl. 181 b. Das jüngste Gericht. Christus, hinter welchem ein die Posaune blasender Engel erscheint, sitzt mit aus-

gebreiteten Armen auf einem Regenbogen. Ihm zur Linken ist ein Schwert, mit der Spitze auf sein Gesicht zu gerichtet. Eigenthümlicher Weise ist unten an der Erde neben dem Regenbogen ein Wappen Christi gemalt. Dasselbe führt ein rothes Kreuz, welches den Schild in vier Felder theilt; in dem ersten befinden sich drei Nägel, im zweiten die Lanzenspitze, im dritten eine Geissel, im vierten ein Geisselblock. Ueber dem Helme ragt eine Hand empor, an der Zeige- und Mittelfinger aufrecht stehen.

XIII.

VALERIUS MAXIMUS.

(Num. LXXI. und LXXII.) [1])

Bekanntlich liess Karl V. von Frankreich (mit dem Beinamen der Weise, von Einigen auch der Reiche genannt), als ein Freund der Lectüre und Kenner der Wissenschaften[2]) viele Handschriften von tüchtigen Schreibern abschreiben und durch geschickte Maler mit Miniaturen verzieren, ein Geschäft, welchem sich selbst seine Hofmaler unterzogen[3]). Auf seinen Befehl wurden nicht nur ascetische, astrologische, medicinische, juristische, historische, patristische Werke (unter den letztern mehrere Schriften des Augustin), Petrarca's Dialoge de remediis utriusque fortunae, sondern auch klassische Schriften des Alterthumes, vorzüglich des Aristoteles, Livius, Valerius Maximus u. s. w. durch Abschriften vervielfältigt und zum Theil übersetzt. So überreichte ihm der Grossmeister des Collegiums von Navarra, Nicola Oresme, der früher sein Lehrer gewesen war, eine französische Uebersetzung der Bibel und, wie uns die Abbildung einer Minia-

1) Die nachstehende Beschreibung dieser Handschrift ist zum grössten Theile einem Aufsatze von mir entnommen, welcher sich im Serapeum 1841. Num. 8. S. 113—123 befindet.

2) „Un de ses principaux soins étoit de faire fleurir les Lettres dans son Roiaume, selon le goût de tems-là. Il aimoit fort la conversation des gens savans — Il assembla une bibliotheque assez considerable: et comme il n'entendoit guere bien de Latin, il faisoit traduire plusieurs Livres en François. Il paroit qu'il prenoit beaucoup de plaisir à ces traductions, qu'il les lisoit, et s'en servoit dans les occasions“ — sagt von ihm Montfaucon, Monumens de la Monarch. Franç. T. III. p. 32.

3) Dies beweist die bekannte Unterschrift einer von Montfaucon l. l. p. 65. (pl. XII.) aus einer Pergamenthandschrift von Guyart des Moulins bible historiée mitgetheilten Miniatur, auf welcher ein Maler den auf dem Throne sitzenden Könige knieend ein Buch überreicht: „Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit ad praeceptum ac honorem illustris Principis Karoli Regis Franciae, aetatis suae tricesimo quinto et regni sui octavo. Et Joannes de Brugis pictor Regis fecit hanc picturam propria sua manu.“

tur bei Montfaucon, Monum. de la Monarch. Fr. Tom. III. pl. VII. zeigt, der Politik des Aristoteles; der Augustiner Jean Corbechon, Magister der Theologie und königlicher Kapellan, im Jahre 1372 ein Buch unter dem Titel: Les proprietez des choses (Montfaucon l. l. pl. VIII.); so wie der Carmeliter-Provincial Jean Golem ein Rational des divins offices (Montfaucon l. l. pl. IX.). Die auf diese Weise entstandenen, meistentheils sehr prachtvollen Handschriften bildeten den ersten Fond der königlichen Bibliothek zu Paris; denn während dieselbe unter Karl's V. Vater nur etwa zwanzig Handschriften besass, vermehrte dieser sie auf neunhundert (vgl. Heinrich's Gesch. von Frankr., Bd. I. S. 330.). Unter seinen Auspicien entstand auch die in einer Handschrift unserer Bibliothek enthaltene, dem Urtext beigegebene und mit praktischen Noten begleitete französische Paraphrase des Valerius Maximus, welches Werk zu Ehren des Königs[1]) von Symon de Hesdin („maistre en theologie et frere de saint Jehan de Jherusalem") begonnen und bis zu Ende des sechsten Buches fortgeführt, dann aber später von Nicolas de Gonnesse („maistre en arts et en theologie") auf Befehl des mittlern Bruders von Karl V., des Herzogs von Berry, wieder aufgenommen und vollendet wurde.[2])

---

1) In Bezug darauf heisst es zum Schlusse der Vorrede: „Je viens a la translation du latin, et premierement du proheme en requerant la grace et layde de dieu de la benoite vierge marie. Ausquelz ie requiers de tresbon cueur que je puisse ceste euure faire. Especialement en telle maniere quelle soit plaisant et prouffitable a tresnoble tres puissant tresexcellent et tressaige Charles par la grace de dieu Roy de france et le quint de son nom En l'honeur et reuerence du quel aprez dieu jay entreprenis ceste euure a faire."

2) Dies geht hervor aus der Notiz, welche am Schlusse des zweiten Bandes der Handschrift steht: „La conclusion du translateur. Par laide diuine sans laquelle nulle chose nest droittement continuee ne menee a fin est la translation de Valerius le grant terminee. Laquele commenca tresreuerend maistre Symon de hesdin maistre en theologie religieux des hospitaliens de saint Jean de Jherusalem. Qui poursuiuy jusques au septieme liure ou chappitre des strategemes et la laissa. De la en auant jusques a la fin du liure. Je Nicolas de gonnesse maistre es [sic] ars et en theologie ay poursuiuy ladite [sic] translation au moins mal que jay peu. du commencement et ordonnance de tresexcellent et puissant prince monseigneur le duc de Berry et dauuergne. A la requeste de Jacquemin courau son tresorier. Et ne doubte nne que mon stile de translater soit si parfait comme est cellui de deuant. Mais je prie a ceulx qui le liront quils le me pardonnent. Car Je ne suy nne si expert es histoires comme il estoit. Et fut finee lan mil CCCC et vng, La veille monseigneur saint michiel [sic] larchangele." Hiernach berichtigt sich auch die von Ebert (Bibliogr. Lex. Num 23,340.) mit Berufung auf die Mélanges tirés d'une grande bibl. V, 357. und Vallière's Katal. III. 384. gegebene Notiz, dass das Werk im Jahre 1364 begonnen und im Jahre 1401 „oder 1405" beendigt sei.

Noch mag hierbei bemerkt werden, dass der Text der Handschrift mehrmals im Drucke erschienen ist. Zuerst erschien jene Paraphrase, ohne Jahr, in Folio mit gothischen Lettern, gegen das Jahr 1476. 2 Voll.; sodann in Lyon, bei Mathieu Husz, 1485. 2 Voll. fol. (vorhanden in der Bibliothek der heil. Genovefa

Die wahrhaft prächtige, in zwei Foliobände zerfallende, auf das schönste und ausgesuchteste Pergament geschriebene Handschrift enthält nun neun Miniaturen nach der Zahl der Bücher des Valerius, deren Anfänge sie zieren. Vier sind im ersten, fünf im zweiten Bande enthalten. Alle zeichnen sich durch den Glanz der Farbengebung sowohl als durch meisterhafte Zeichnung und Composition aus und haben schon oft den ungetheiltesten Beifall betrachtender Kenner geerntet. Sie sind sämmtlich fast von einer und derselben Grösse und nehmen mehr als die Hälfte der Seite ein. Auf jeder Seite, wo eine Miniatur sich befindet, ist der die ganze Seite umziehende, unten am breitesten gehaltene Rand unter der Schrift mit gut und sorgfältig gearbeiteten Blumen und Arabesken versehen. Zu beiden Seiten am Rande ist in denselben ein Ciborium (?) gemalt, im untersten Rande (— wenigstens bei den Miniaturen 1—5; denn bei 6—9 befindet sich an der erwähnten Stelle gleichfalls ein Ciborium —) ein mit goldenen Riemen an einem Baumstamme schief aufgehängtes Wappen, unter welchem auf einem fliegenden Bande als Devise die Worte stehen: **Graſſes a dieu.** In dem blauen Felde des Schildes befindet sich ein goldener, von drei Schrägkreuzen begleiteter Sparren. Dieses Wappen (vgl. Im Hoff, excellentium familiarum in Gallia genealogiae, pag. 208. Zedler's Univ. Lex. XXIV, 153. Col. 1.) führten die de Neufville Herzöge von Villeroy.

1. Das Dedicationsgemälde, die erste Miniatur, welche etwas gelitten hat, während die übrigen alle auf das Beste erhalten sind, steht vor der Vorrede zum Ganzen. Sie stellt eine Säulenhalle vor, von welcher aus man in gut gehaltener Perspective die Aussicht auf die Strasse oder den Hof hat. Ein Fürst, mit einem rothen Hermelinmantel und blauem Unterkleide bekleidet, eine Kronmütze auf dem Haupte, sitzt auf dem Throne unter einem blauen, goldgestickten Thronhimmel und empfängt von einem vor ihm auf einem rothen Teppiche knieenden Priester in schwarzem Talare ein Buch. Zu jeder Seite des Thrones steht eine Bank, mit ein paar blauen Kissen belegt. Rechts im Vordergrunde steht ein vornehm gekleideter junger Mann (unstreitig der Prinz), hinter ihm ein Priester in schwarzem Talare. Mehr im Vordergrunde noch steht der Falconier, einen Falken auf der Hand haltend[1]), neben ihm auch ein Affenjunge, der einen auf dem hellgrün ge

---

zu Paris, wo sie Brunet sah); ferner bei ebendemselben 1489 und, undatirt, gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts in Paris bei Vérard. Die Notizen darüber finden sich bei Brunet. Vgl. Cruciman de biblioth. pag. 458 Lud. a. S. Carolo, pag. 443. Ant. Verder. Bibl. gall. pag. 1137. Genebrard. Chronol. ad a. Ch. 1404.

1) Seine Figur erinnert an eine ähnliche, welche sich gleichfalls auf einer Dedicationsminiatur befindet, bei Montfaucon, Tom. III. pl. XLVI.

täfelten Fussboden sitzenden Affen an der Kette hält. Im Hintergrunde sind noch zwei männliche Figuren zu sehen, im Vordergrunde zwei Hunde. — Höhe: 180 Millim., Breite: 192 Millim.

2. Die zweite Miniatur, trefflich in Composition und sorgsamer Ausführung, steht vor dem zweiten Buche und führt die rothe Ueberschrift: Des establissemens. In einer Säulenhalle, durch welche man einige Häuser und die Kirche eines von einigen Figuren belebten Dorfes erblickt, stehen zwei gedeckte, mit Speise und Trank besetzte Tafeln. Die eine steht im Hintergrunde (wo die rothe, mit Gold durchwirkte Tapete leider ungeschickt übermalt ist) ein paar Stufen höher. An ihr sitzen in anständiger Haltung fünf, der Kleidung nach vornehme, in ernstem Gespräche begriffene Männer und eine junge schöne Frau mit einem Edelfrauenschleier. Ein Diener trägt Speise auf. Anders geht es an der Tafel im Vordergrunde zu. Die Gäste derselben (sechs Männer und zwei Frauen, wovon die eine vielleicht die Wirthin ist), deren gewöhnlichere Abkunft schon die Kleider bezeichnen, sind bereits vom Weine berauscht und bilden eine durch ihre Wahrheit meisterhafte Gruppe. Während der eine noch so ziemlich seiner Sinne mächtige Trinker sich von seinem Nachbar einschenken lässt, hat sein vis à vis, ein Mann, der in der Trunkenheit die Mütze auf einem Ohre sitzen hat, dem Mahle schon den Rücken gekehrt, sich auf seinem Sessel herumgedreht und unter handgreiflichen Caressen ein Frauenzimmer (wie es scheint, die Wirthin) auf seinen Schooss genommen, das sich jedoch etwas sträubt und von ihm abwendet, ihn auch auf den Nachbar aufmerksam macht, welcher von seinem Schemel gefallen ist, ohne dass der dabei stehende Diener (oder Wirth), der ihn nun auslacht, ihm hat zu Hülfe kommen können; er hat bei seinem Falle Trinkglas und Weinkanne auf den Boden geworfen, das Tischtuch aber dabei auf dem Tische etwas zurückgerissen, so dass sein ihm gegenüber sitzender Genosse voll Verdruss über die Störung des Mahles mit der rechten Faust ausholt, um auf den entblössten Tisch zu schlagen. Neben dem Erbosten sitzt noch eine Frau, um deren Nacken der Tischnachbar zur Rechten vertraulich seinen Arm schlingt, indem er ihr sein Glas anbietet. Ein paar Hunde zehren am Boden von den Abfällen des Mahles. Dies Alles sieht nun der Fürst, neben der Tafel stehend, mit Abscheu an; er ist begleitet von einem Geistlichen, der ihn, mit der einen Hand nach der Tafel der Mässigen, mit der andern nach der der Unmässigen hindeutend, auf den Unterschied zwischen beiden aufmerksam macht[1]. — Wahrscheinlich ist der Künstler zu der Darstellung durch die im zweiten Buche Cap. 1. §. 2. er-

1) Beide Figuren erscheinen auf allen folgenden Miniaturen wieder.

wähnten Epulae veranlasst worden. Das Ganze ist auf eine Weise ausgeführt, deren sich ein Hadrian von Ostade nicht zu schämen haben würde. Eine gelungene Copie davon befindet sich in meinem Catalogus MSS. cet. Tab. X. — Höhe: 172 Millim., Breite: 192 Millim.

3. Das dritte Gemälde, welches dem Anfange des dritten Buches zur Zierde dient und daher von dessen erstem Capitel die rothe Ueberschrift de indole trägt, stellt einen freien Platz und Strasse einer an einem Flusse gelegenen Stadt dar; an letzterem zieht sich eine niedrige Mauer hin. In der Ferne sieht man Berge und Schlösser, davon eins auf einem hohen Felsen steht. Links tritt aus einem Thurme der Fürst hervor; sein Mentor, der Priester, ist ihm schon vorangetreten und steht auf der untersten Stufe der auf den freien Platz führenden Treppe. Nach dem Fürsten sich umwendend macht er diesen auf die verschiedenen Bestrebungen der Menschen aufmerksam. Denn während man in der Ferne auf dem jenseitigen Uferplane ein in den einzelnen Figuren gut und sorgfältig ausgeführtes Rittergefecht zu Pferd und zu Fuss erblickt, werden auf dem freien Platze im Vordergrunde friedliche Scenen von eilf Personen dargestellt, die — nach der Kleidung zu urtheilen — in drei Stände sich scheiden. Nämlich sechs (Vornehme in langen Kleidern) sind, zu einer Gruppe vereinigt, in ernstem Gespräch begriffen; drei (in kurzen Röcken) scheinen einen Handel abgeschlossen zu haben; zwei (mit Jacken bekleidet und mit Knotenstöcken versehen) stehen an einem Hause seitwärts; der eine ist ein wichtig thuender Erzähler, der andere ein aufmerksamer und nachdenkender Hörer. Im Hintergrunde ist die Strasse von mehreren gut gezeichneten Figuren belebt. — In dem Texte des dritten Buches findet sich kein bestimmter Anhaltepunkt für die Veranlassung dieses Bildes, man müsste denn den Hintergrund desselben mit den ritterlichen Uebungen ausnehmen und dies auf Cap. 1. §. 1. beziehen, wo von der jugendlichen Tapferkeit des Aemilius Lepidus die Rede ist. Dann stünde aber, wenn dies das Motiv sein sollte, die Darstellung zu sehr beiseit und im Hintergrunde. — Höhe: 172 Millim., Breite: 192 Millim.

4. Etwas schwieriger ist die vierte Miniatur, welche vor dem vierten Buche steht und nach ihrer rothen Ueberschrift de moderation auf dessen erstes Capitel (de moderatione) sich bezieht, zu erklären. Dargestellt ist ein freier Platz einer Stadt, von verschiedenen Figuren belebt, die aber keine besondere Deutung über die Tendenz des Künstlers zulassen. Ein Haus wird eingerissen; vor ihm stehen, dasselbe betrachtend, einige Männer, vor welchen ein Mann steht, der sich vor ihnen verneigt (ein Bettler, der sie um eine Gabe anspricht?). Auf dem halb eingerissenen Hause steht ebenfalls ein Mann, gegen die Gruppe auf

der Strasse fast zu weit sich verneigend. Dies Alles sieht der an dem Fusse eines auf einer Anhöhe befindlichen Thurmes stehende Fürst mit dem Priester, der ihn darauf hinweist, an. Der Thurm ist in Goldbronze gearbeitet, mit Statuen verziert, und eine meisterhaft gearbeitete architektonische Zeichnung. — Dass Einreissen des Hauses hat unstreitig Bezug auf die Cap. 1. dieses Buches über P. Valerius Poplicola gegebene Erzählung: Quid, quod aedes suas diruit, quia excelsiore loco positae, instar arcis habere videbantur. — Höhe: 168 Millim., Breite: 195 Millim.

5. Die fünfte Miniatur, die erste im zweiten Bande der Handschrift, stellt unter der rothen Ueberschrift: dhumanite et de clemence, jene grossmüthige Handlung des römischen Senates gegen die Carthaginienser dar, von welcher uns Valerius Maximus V, 1, 1. mit den Worten berichtet: Ante omnia autem humanissima et clementissima senatus acta referam. Qui, cum Carthaginiensium legati ad captivos redimendos in urbem venissent, protinus his, nulla pecunia accepta, reddidit iuvenes, numerum duum millium et septingentorum quadraginta trium explentes. — Dies ist auf folgende Weise ausgeführt. In dem Söller eines im Wasser, dem Beschauer zur Linken, stehenden Thurmes steht der Fürst mit dem Priester. Er blickt hinüber in ein mit goldgestickter rother Tapete verziertes, nach dem Hofe hin offenes Zimmer. In demselben sitzen neben einander zwei reich und geschmackvoll gekleidete Männer, so wie ein dritter ganz schwarz gekleideter: sämmtlich mit bedecktem Haupte. Sie befinden sich im Gespräche mit drei andern (von deren einem nur der Kopf sichtbar ist), welche vor ihnen mit entblössten Häuptern stehen. Offenbar sind diese die Gesandten der Carthaginienser, jene der römische Senat. Sämmtliche Köpfe sind mit vielem Ausdruck und grosser Sorgfalt gearbeitet. Vor dem Zimmer sitzen im Hofe auf der Balustrade am Wasser, auf ihre Stöcke sich stützend, zwei Männer; der eine sieht in das Wasser hinab, der andere, dem Beschauer den Rücken zukehrend, sieht nach dem Zimmer hin. Der Faltenwurf seines rothen Mantels ist sehr brav gearbeitet, so wie überhaupt beide Figuren sich in jeder Beziehung auszeichnen. Vor ihnen steht ein Windspiel. Im Hindergrunde erblickt man das Thor einer Stadt, durch welches berittene Krieger, und hinterher Volk, ausziehen. Dahinter steht ein Mann mit einem Bund Schlüssel, der das Thor geöffnet zu haben scheint. Nächst der Miniatur Num. 2. ist diese wohl die schönste in der Handschrift, indem sie sich zugleich auch durch die sorgfältigste Ausführung empfiehlt. Eine Copie ist auf Tab. XI. unseres Manuscriptenkataloges zu finden. — Höhe: 182 Millim., Breite: 193 Millim.

6. Das vollkommen schön erhaltene sechste Bild mit der Ue-

berschrift „De chastete" stellt den im Texte (VI, 1.) erwähnten Tod der Lucretia vor. In der Mitte einer mit zwei weissen Statuen geschmückten Halle, welche die Aussicht in das Freie offen lässt, erblickt man die Lucretia, mit einem langen purpurnen Kleide (bei welchem, wie auf dem folgenden Bilde, das Gold zur Erhöhung der Lichter benutzt ist [1]) und mit orientalischem Kopfputze geschmückt. Sie kniet nieder und stürzt sich in ein Schwert. Hinter ihr sieht man zwei weinende Frauen, gut gezeichnete Figuren (freilich vollkommen flämische Kammerfrauen!), vor ihr, dem Beschauer zur rechten Seite eine zahlreiche Gruppe von Rittern und Edeln. Unter ihnen zeichnen sich zumeist, die andern zum Theil deckend, folgende Figuren aus: ein Ritter (jedenfalls Collatinus) in goldenem Harnisch, silbernem Helm und dunklem Mantel; die Hände vor der Brust faltend, wendet er sich von der Scene weg; ein Mann in blauem Rock mit einem weissen Turban und rothen Stiefeln; hinter diesem ein Priester in weissem Talar, mit grüner Kopfbinde. Auf den Gesichtern sind Schmerz und Unwille sehr gut ausgedrückt. Im Mittelgrunde steht ein Wächter mit der Hellebarde. In der Ferne erblickt man unter Bäumen einen Trupp heransprengender Ritter und einige Fussgänger. In einer Nische der Halle stehen der Fürst und der Priester; etwas tiefer unter ihnen sieht man einen eben ankommenden Boten. — Höhe: 181 Millim., Breite: 193 Millim.

7. Etwas schwerer ist es, die folgende Miniatur (mit der Ueberschrift „De felicite") im Einklange mit dem Texte des siebenten Buches, vor welchem sie steht, zu deuten; wenigstens steht sie nur in einer allgemeinen Beziehung dazu. Man erblickt eine schöne, sorgfältig ausgeführte, bergige Landschaft, in deren Hintergrunde ein stattliches Schloss sich erhebt. Das Gold ist zur Erhöhung der Lichter (vgl. die vorhergehende Miniatur) selbst im Baumschlage mit vielem Effecte benutzt. Fürst und Priester stehen an einem Felsen im Vordergrunde, und der letztere, mit einer Rolle in der Hand, macht den ersteren aufmerksam auf die Hauptgruppe. Im Vordergrunde auf der Wiese am Wege ist nämlich auf einem netten Piedestal eine in Goldbronze gemalte Statue, welche die Arme auf einen bis zu ihren Füssen reichenden Schild stützt, errichtet; um sie her knieen anbetend mit aufgehobenen Händen sechs Mönche, deren Talare, abwechselnd in hellem Blau und zartem Roth schattirt, sich durch treffliche Drappirung auszeichnen. Auf dem Wege in einiger Entfernung steht ein Bischof

---

1) Es kommt dies bekanntlich in den Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts öfter vor, z. B. auch in den oben unter Num. VIII. beschriebenen „Heures." (S. daselbst die Bemerkung bei Num. 1.) Vgl. J. Merkel, die Miniaturen und Manuscripte der Königl. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg (Aschaffenb. 1836. 4.) S. IV.

in vollem Ornate, welcher staunend diesen Götzendienst betrachtet — die Mönche knieen ja vor dem Plutos, welcher unstreitig durch die goldene Statue dargestellt ist! Ganz im Vordergrunde sieht man einen sich verhältnissmässig weit ausbreitenden verdorrten Baum, der hier wohl symbolische Bedeutung hat und auf das gleichsam verdorrte, in der Weltlust und dem Streben nach Reichthum untergegangene Herz der Mönche hinweist, eine Symbolik, die ja durch die Bibel gegeben ist. Im Mittelgrunde weidet eine kleine Heerde Rinder.[1]) Im Hintergrunde nach dem Schlosse zu stellen sich noch zwei Scenen dar; eine Frau hält einem Bischof eine weltliche Krone an seine Bischofsmütze; fast scheint es, als wolle sie letztere herabstossen, um ihn mit ersterer zu schmücken. Weiter noch im Hintergrunde setzt ebenfalls eine Frau einem Manne die Krone auf. — Klar ist aus dem Allen, dass das Bild das weltliche Treiben der Geistlichen darstellen will. — Höhe: 172 Millim., Breite: 193 Millim.

8. Die Erwähnung des M. Horatius (VIII, 1, 1.) gab dem Künstler ferner die Veranlassung, in der Miniatur vor dem achten Buche den Kampf der Horatier und Curiatier darzustellen. In einem zur Hälfte in Goldbronze architektonisch sehr nett ausgeführten Thurme zur Linken befinden sich Fürst und Priester und sehen jenem berühmten Kampfe zu. Auf dem Vordergrunde einer Landschaft, in welcher man auf den Felsen und Anhöhen mehrere Schlösser, im Thale einen Fluss, an einem Abhange eine Heerde, nebst verschiedenen männlichen Figuren erblickt, stehen die beiden Heere der Römer und Albaner — geharnischte Ritter — versammelt. So eben hat sich der auf dem freien Platze mitten zwischen ihnen ausgeführte Kampf entschieden, und der letzte Horatier reitet triumphirend zu den Seinigen zurück, den eben besiegten Curiatier aber schleift sein Pferd, in dessen Steigbügeln er hängen geblieben ist, blutend an der Erde hin. Die vier übrigen Kämpfer liegen in ihrem Blute umher. Traurig blicken die Albaner vor sich nieder. Die zahlreichen Figuren der Krieger und ihre mit zierlichem Geschirr geschmückten Pferde sind mit sehr viel Geduld und Sorgfalt bis in das Einzelste ausgeführt. — Höhe: 176 Millim., Breite: 192 Millim.

9. Vor dem neunten Buche endlich befindet sich (mit der rothen Ueberschrift: De luxurie et de superfluite — nach dem Lateinischen: De luxuria et libidine —) eine Miniatur, welche zwar in Bezug auf die Sittengeschichte des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts jedenfalls von Interesse ist, aber in der Darstellung des Gemeinen und der Unzucht zu weit geht. Man sieht

---

1) Vielleicht ist hierbei an die fetten Ochsen von Basan gedacht, welche oftmals als Symbol der Ueppigkeit erwähnt werden. Vgl. 4 Mos. 21, 33. Cap. 32, 33. Hesek. 27, 6 u. s. w.

einen schönen Saal mit Marmorsäulen, zierlichem Parquet und gewölbter Decke von braunem Holze: im Hintergrunde Nebenzimmer. Links sind durch die offene Thüre, durch welche man ein paar Häuser einer Stadt sieht, Fürst und Priester eingetreten. Vorzüglich auf dem Gesicht des letztern drückt sich die höchste Entrüstung über die hier getriebene Unzucht aus. Denn theils im Vorder-, theils im Mittelgrunde sitzen in zwei überbauten Badewannen, über welche goldgestickte blaue und rothe Vorhänge in Gestalt einer Laube gezogen sind, Personen beiderlei Geschlechtes; vor ihnen stehen gedeckte und mit Speise und Trank besetzte Tafeln. Die Wirthin schenkt an dem einen Tische ein, und ein Junge bringt in zwei Kannen Wein, ein ganz roth gekleideter Diener mit einem verworfenen Gesichte in einer Schüssel Speise herbei. An einer Thüre im Mittelgrunde steht ein Frauenzimmer und sieht nach aussen, einen Apfel — zum Zeichen, dass sie der Venus dient — in den Händen haltend. Im Hintergrunde in den Nebenzimmern sieht man ebenfalls einen Badeapparat mit einer besetzten Tafel, der aber leer steht, und zwei goldgestickte grüne und rothe Himmelbetten, in und an welchen Scenen dargestellt sind, die eine züchtige Kunst allerdings nicht darstellen soll. — Unstreitig ist der Künstler, der seine Bilder immer in Bezug zu dem Texte des Valerius Maximus zu setzen strebte, durch die Worte (IX, 1, 1.): „C. Sergius Orata pensilia balnea primus facere instituit," zu der Darstellung einer Badestube überhaupt, durch den Umstand aber, dass im Mittelalter die Badereien häufig der Venus vulgivaga dienten, zu der gemeinen Darstellung eines damit in Verbindung stehenden Lupanar insbesondere verführt worden. — Höhe: 175 Millim., Breite: 192 Millim.

Unter diesen Miniaturen bietet nun die erste, die Dedicationsminiatur, die meisten Schwierigkeiten für die Erklärung dar. Es ist hier nämlich die Lösung der Frage nicht ohne Bedeutung: **wer** ist der dort dargestellte Fürst, welcher das Buch von dem vor ihm knieenden Priester überreicht erhält? — Man kann an **Karl** V. oder **Karl** VI. zunächst denken.

Nach der in der Handschrift selbst gegebenen Erklärung war es **Karl** V. von Frankreich, auf dessen Befehl das Werk von **Simon de Hesdin** verfasst wurde. Dieser nahm es (nach **Ebert's** Bibliogr. Lex. Num. 23,340) im Jahre 1364 in Angriff, förderte aber die Arbeit so höchst langsam, dass er (wenn die aus einer andern Handschrift des Valerius Maximus geschöpfte Notiz im La Vallière'schen Kataloge, III, 384, richtig ist) im Jahre 1373 erst mit dem ersten Buche fertig und 1380 nur bis zum 4. Cap. des VII. Buches gekommen war, worüber ihn der Tod ereilte (denn das sollen doch wahrscheinlich die Worte in der Schlussschrift „et la laissa" sagen, da sie von einem freiwilligen

Aufgeben der Arbeit nach den Umständen füglich nicht zu deuten sind). Der Protector des Werkes erlebte also das Ende nicht, denn er starb ebenfalls im September 1380. Es ist aber kaum denkbar, dass ein Künstler ihn blos deswegen, weil er die Abfassung des Werkes anbefohlen, auf dem Bilde in dem Momente hätte darstellen sollen, wo er die Schrift von dem Verfasser empfängt. Auch ist das sehr sorgfältig gearbeitete Portrait des Empfängers auf der Miniatur entschieden nicht das eines Mannes, welcher, wie Karl V. im 44. Lebensjahre starb (wie er denn auch von allen seinen Zeitgenossen als ein Mann von sehr schwächlichem Körper beschrieben wird [vgl. Heinrich's Gesch. von Frankr. I, 329. Schmidt's Gesch. von Frankr. II, 109.], während das Bild einen corpulenten Mann darstellt), und die Figur des Prinzen (des nachmaligen Königs Karl VI.) nicht die eines Knaben, der beim Tode seines Vaters erst zwölf Jahre alt war.

Hiernächst könnte man nun an Karl VI. denken; denn unter seiner Regierung (er starb den 21. Octob. 1422) hatte allerdings der Herzog Johann von Berry durch seinen Schatzmeister Jacquemin Coureau den Nicolas de Gonnesse beauftragt das Werk zu Ende zu führen, was nach der Schlussschrift 1401 erreicht wurde. Allein die Figur und das Gesicht des Fürsten weisen auf einen viel ältern Mann hin als einen von ungefähr 33 Jahren, welches Alter er bei Vollendung der Handschrift gehabt haben müsste, da er den 3. December 1368 geboren war. Einen Sohn hatte er aber 1401 noch gar nicht; denn Karl VII. wurde erst den 22. Februar 1403 geboren.

Es scheint mir daher gar nicht unangemessen, den Fürsten auf der Dedicationsminiatur für Herzog Philipp den Kühnen von Burgund (gest. den 27. April 1404) zu erklären. Wie wir wissen, liebte dieser Fürst fast eben so wie sein zweitnächster Nachfolger Philipp der Gute, schön geschmückte und gemalte Handschriften (bezahlte er doch einst in Paris die Handschrift „Les proprietez des choses“ mit 400 Goldthalern oder 6000 Fr.!) und wurde auch von seinen die Wissenschaften und die Bücher liebenden Brüdern, den Herzögen Ludwig von Anjou und Johann von Berry öfters mit schönen Manuscripten beschenkt. (Vgl. Serapeum, Jahrg. 1844. S. 3.) Sehr leicht möglich, dass Letzterer auch die französische Paraphrase des Valerius Maximus, deren Vollendung er angeordnet hatte und für die er sich interessirte, für seinen Bruder Philipp abschreiben und malen liess, wobei er ihn durch das Dedicationsbild noch besonders ehrte. Hiernach würde der Fürst auf letzterem Philipp der Kühne, der bei der Uebergabe gegenwärtige Prinz Johann der Unerschrockene (geb. den 28. Mai 1371, gest. 1419), der das Buch übergebende Priester Nicolas de Gonnesse sein. Das Alter,



in welchem Philipp (geb. den 15. Januar 1342) bei Vollendung des Werkes stand, passt gut zu dem Bilde, wie auch der Umstand mit zu erwägen ist, dass er eine Herzogskrone (eine Kronmütze) trägt. Auch das damalige Alter des Prinzen Johann stimmt zur Darstellung. — Einen, wenn auch nicht vollkommen sichern, Beweis für die Burgundische Abstammung der Handschrift könnte man übrigens noch in dem rothen Sammet finden, in welchen sie gebunden ist, doch wollen wir auf diesen Umstand nicht so viel Gewicht legen, wie es Dibdin (Decam. II, 448) gethan hat[1]). Ebert hat in seinem Bibliogr. Lex. (Num. 23,340) die Handschrift erwähnt und bemerkt, sie sei im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Deutschland wiederholt ausgeboten worden. Es ist zu bedauern, dass er nicht näher angegeben hat, wo und durch wen dies geschehen ist; es würde dies vielleicht für die Geschichte des Manuscriptes von Interesse sein.

Man wird nun allerdings weiter fragen, wie das Wappen der von Neufville Herzöge von Villeroy (unter den Miniaturen 1—5 befindlich) in die Handschrift gekommen sei. Hierbei ist nur anzunehmen, dass ein Mitglied dieses ausgebreiteten Geschlechtes entweder die Handschrift erwarb (vielleicht auch schenkungsweise empfing) und demzufolge sein Wappen hineinmalen, oder auch sich das in der Burgundischen Bibliothek befindliche Original des Werkes copiren und mit seinem Wappen versehen liess. Die Familie stand wenigstens zum Burgundischen Hofe in naher Beziehung. So heirathete z. B. eine Isabelle de Neufville, Tochter Johann's von N., 1435 Peter II. Edlen Herrn von Bouflers, welcher in Kriegsdiensten des Herzogs von Burgund stand, von diesem wegen seiner militärischen Verdienste sehr geschätzt wurde und in der Geschichte jener Zeit mit Ruhm genannt wird.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass lithographische Copien der beiden schönsten Miniaturen (Num. 2. u. 5.) auf Tab. X. u. XI. des Manuscriptenkataloges der Leipziger Stadtbibliothek sich befinden. Diese beiden Blätter sind (1838) auch für den Kunsthandel besonders abgezogen worden, und es trägt jedes derselben die besondere Ueberschrift: Miniature (de van Eyck?) qui se trouve dans un manuscrit de Valérius Maximus conservé à Leipsic dans la bibliothèque de la ville. Wenn ich nun jetzt auch anerkenne, dass sich gegen die auf unserer Bibliothek traditionell gewordene Meinung von dem van Eyck'schen Ursprunge der Bilder (eine Meinung, die übrigens manche Kunstkenner nicht geradehin widerlegten) manche

1) Wenn auf dieses äussere Kennzeichen etwas zu geben ist: so sei hier erwähnt, dass auch das oben unter Num. IX. beschriebene Missale und die Historia Alexandri Magni (Num. XI.) in rothen Sammet gebunden sind.

Bedenken erheben lassen: so möchte ich doch wenigstens von allen Bildern unserer Handschrift sagen, was einst Camus in den „Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale," Tom. VI. p. 117 über die Miniaturen der dort von ihm beschriebenen Bible historiée sagte: „Si l'on alloit jusqu'à prétendre que quelques miniatures sont de Jean de Bruges lui-même, ce ne seroit pas faire tort à sa reputation justement reputée."

XIV.

DECRETUM GRATIANI.

(Num. CCXLIII.)

Wir kommen zur Beschreibung der Miniaturen in einer das Decretum Gratiani enthaltenden Pergamenthandschrift des 14. Jahrhunderts. Dieselbe ist eine jener Bologneser Rechtshandschriften, an denen der Beschauer immer mit Recht die seltene Accuratesse der schönen von Anfang bis Ende sich gleichbleibenden Fracturschrift, die saubern und zarten Verzierungen der Initialen, und — wenn er auf das umfangreiche Ganze blickt — die staunenswerthe Ausdauer des Verfertigers bewundert, der oft viele Jahre an ein solches Werk setzen musste. Zu bedauern ist es, dass eine rohe Hand gerade an einzelnen Malereien dieser sonst völlig gut erhaltenen Handschrift sich versündigt und sie zum Theil durch Anwendung von Nässe verwischt hat. Viele dieser kleinen Bilder sind von gar nicht übler Composition und zeichnen sich durch einzelne prachtvolle Farben aus. Eigenthümlich sind die fast durchgehende graublasse Färbung der Gesichter und die häufig vorkommenden schlanken, oft allzu langen Figuren. — Die Malereien, sämmtlich auf einem architektonischen Hintergrunde ausgeführt, sind folgende.

1. Bl. 1 b. und damit zusammenhängend Bl. 2 a. Der sogenannte Arbor consanguinitatis, jene bekannte Darstellung der Verwandtschaftsgrade. Auf dem ersten Bilde von 342 Millim. Höhe und 243 Millim. Breite steht hinter dem Stammbaume auf blauem Grunde in langem, blauem Kleide und blassrosafarbenem Mantel ein bärtiger alter Mann (319 Millim. hoch), welcher mit seinen beiden ausgebreiteten Armen die Ausläufer der Arabesken hält, welche den Grund zieren. (Wahrscheinlich hat bei Darstellung dieser Figur der Künstler an den alten Rechtsgelehrten Johannes Andreae gedacht, dessen „Lectura super arbore consanguinitatis" allgemein bekannt war.) In den Arabesken sind auf Goldgrund zehn Brustbilderchen (auf jeder Seite der grossen



männlichen Figur fünf) gemalt, während zu den Füssen des langen Mannes zwei (fast chinesisch aussehende) Figuren mit gebeugtem Knie angebracht sind. — Das zweite Bild setzt den Arbor consanguinitatis fort; auf ihm sind vier ganze Figuren nebst zwei Brustbildern und zwei Engelsfiguren (½ und ⅔) dargestellt. Höhe: 346 Millim., Breite: 260 Millim.

2. Bl. 3 a. Weltliches und geistliches Regiment. So mag kurz die Miniatur bezeichnet sein, welche (Höhe: 97 Millim., Breite: 100 Millim.) auf goldenem Hintergrunde links zwei höhere Geistliche mit drei Mönchen, rechts einen König mit vier Räthen und Dienern darstellt. Darunter in einer Initiale H (Höhe: 35 Millim., Breite: 35 Millim.) ein Brustbild.

3. Bl. 81 b. „Magister Hermannus Presbyter" (so die Ueberschrift der Miniatur, und eine neuere Hand setzt hinzu: „et doctor decretorum"). Der Presbyter Hermannus sitzt in langem, blauem Kleide an einem Tische, auf welchem drei Bücher liegen. Neben ihm zur Rechten hängt an einer Stellage eine Lampe, daneben steht ein runder mit fünf Büchern belegter Tisch; auf das eine der Bücher weist er mit der rechten Hand hin. Höhe: 142 Millim., Breite: 106 Millim.

4. Bl. 82 a. Uebergabe eines Knabens an ein Kloster. Das Bild steht in Bezug auf die Worte, womit die „Secunda pars Decreti" beginnt und wovor es steht: „Quidam habens filium obtulit eum ditissimo cenobio, exactus ab abbate et fratribus decem libras solvit, ut filius susciperetur" etc. — Hiernach ist links auf dem Bilde in einem Kloster der Abt in rothem Ornate, in der Rechten ein Buch haltend, sitzend dargestellt; rechts von ihm steht der Vater mit dem Geldsack in der Hand; hinter ihm ist der Kopf der Mutter sichtbar, welche die Rechte auf seine Schulter legt, vor ihm der Sohn, welchen ein schwarzbekleideter Mönch, von zwei Brüdern gefolgt, mit seiner Linken bei der linken Hand fasst, während er die Rechte auf sein Haupt legt. Weiter rechts ist eine blaue Nische zu sehen, in welcher auf einem mit einem bronzenen Teppich behangenen Tische ein Kelch steht; darüber hängen drei weisse Ampeln. Höhe: 91 Millim., Breite: 103 Millim. — Darunter findet sich auf Goldgrund in einer Initiale Q ein Brustbild von 32 Millim. Höhe und 48 Millim. Breite.

5. Bl. 103 a. Anklage eines Bischofs. Das Bild steht vor der Sec. pars, causs. II. und gehört zu den Worten: „Quidam episcopus de lapsu carnis a laico impetitur. Duo monachi, unus subdiaconus et duo levitae adversus ipsum testimonium ferunt. A metropolitano suo sentit se praegravari. In ipsa ventilatione caussae tres ex testibus deficiunt" etc. Das Bild stellt auf Goldgrund einen auf seinem Throne sitzenden Bischof mit einem Buche dar; rechts von ihm steht der Ankläger mit der

Schrift, ein Mönch, ein Priester und ein Frauenzimmer. Höhe 74 Millim., Breite: 82 Millim.

6. Bl. 119 a. Ein Bischof mit einem Buche (Höhe: 85 Millim., Breite: 17 Millim.) und darunter ein Mönch (Höhe: 59 Millim., Breite: 14 Millim.). Beide zwischen den zwei Schriftcolumnen stehende Bilder haben sehr gelitten.

7. Bl. 127 a. Anklage eines Bischofs. Das Bild, welches sehr durch gewaltsame Zerstörung gelitten hat, steht vor der Sec. pars, causs. IV., welche mit den Worten beginnt: „Quidam vir in excommunicatione constitutus episcopum accusare disponit, adolescentem intra decimum et quartum aetatis suae annum ad assertionem suae caussae adducit" etc. Hiernach steht der Kläger mit dem Knaben, auf dessen Haupt er seine Linke legt, mit erhobener Rechten vor dem links sitzenden Bischofe; rechts von dem Kläger stehen eine Frau (sehr unkenntlich) und ein Priester. Höhe: 68 Millim., Breite: 73 Millim.

8. Bl. 129 a. Anklage eines Bischofs. Das Bild gehört zur Sec. pars, causs. V.: „In infamiam cuiusdam episcopi chartula accusationis occulte conscribitur. Tandem accusator procedit in publicum. Episcopus autem semel litteris evocatus caussae suae die statuta adesse non valens per procuratorem iudici se repraesentavit. Absque synodali audientia damnatur" etc. Auf dem mit Gewalt zerstörten Bilde sieht man zur Rechten des auf seinem Sitze befindlichen Bischofs eine, zur Linken drei Personen. Höhe: 83 Millim., Breite: 76 Millim.

9. Bl. 131 b. „Trebelliani et Goliardi." So lautet die rothe Ueberschrift einer Miniatur, die ich nicht zu deuten vermag. Am allerwenigsten giebt der Text Anhalt zur Erklärung. Die Spuren dieses mit Gewalt verlöschten, nicht übel gezeichneten Bildes, zeigen eine Esse, aus deren Schurz an einer Kette ein Kübel herabhängt, unter welchem ein Feuer lodert. Ein Mann schöpft mit einem Löffel Speise aus dem Kübel und reicht sie in einer Schüssel einem andern; ein dritter hält ein Stück Fleisch, wie es scheint, hoch empor, ein vierter reicht eine Kanne herzu. Darunter steht die rothe Unterschrift: „Trebellizant dominis suis." — Höhe: 87 Millim., Breite 94 Millim.

10. Ebendaselbst: Ein Bischof auf seinem Stuhle sitzend; vor ihm stehen vier Mönche, gegenüber ein Bischof und ein Mönch. Die sehr mitgenommene Miniatur (80 Millim. hoch, 76 Millim. breit) hat Bezug auf Sec. pars, causs. VI: „Duo fornicatores et infamia notati quemdam religiosum episcopum de simonia accusare nituntur, reus alterius provinciae archiepiscopi iudicium expetit" etc.

11. Bl. 135 a. Die Bischofs-Substitution. Die causs. VII., vor welcher dieses trefflich erhaltene Bild steht, giebt zur Erklärung Folgendes. „Quidam episcopus longa invaletudine gra-

vatus, alium sibi substitui rogavit, cuius precibus summus pontifex annuit et quod rogaverat ei concessit. Postea vero convaluit idem episcopus et quod prius fecerat cupit rescindi" etc. Hiernach sitzt der Papst, weiss und roth gekleidet, auf einem Throne; zu seinen Füssen liegt in einem Bette der kranke Bischof, neben welchem ein mit einer Schrift beschäftigter Schreiber sitzt. An dem Bette stehen noch ein anderer Bischof und drei Mönche. Höhe: 70 Millim., Breite: 80 Millim.

12. Bl. 141 b. Ein Bischof bestellt sich testamentarisch seinen Nachfolger. Der Anfang von caussa VIII., worauf sich das Bild bezieht, sagt: „Quidam episcopus agens in extremis successorem sibi ex testamento instituit: inde suorum amicorum patrocinio in eundem episcopatum eligitur: post electionem pro indemnitate ecclesiae canonicis iuramentum praebuit. Accusatur de simonia, tamquam munus ab obsequio praestiterit" etc. Hiernach stellt die (sehr schlecht erhaltene) Miniatur links den Papst auf dem Throne sitzend dar; links steht ein Bett, auf welchem der sterbende Bischof liegt, zu dessen Rechten ein Bischof und ein Mönch stehen. Ueber dieser Gruppe stehen oben wie hinter einer Tribüne zwei Bischöfe und zwei Mönche. Höhe: 77 Millim., Breite: 83 Millim. Darunter ist in einer Initiale Q (von 30 Millim. Höhe und Breite) ein Portrait auf Goldgrund.

13. Bl. 144 b. Der excommunicirte Erzbischof. Die caussa IX., vor welcher die Miniatur steht, besagt: „Sententia excommunicationis notatus quidam archiepiscopus aliquot clericos alterius metropolitani ordinavit, quemdam capellanum sui suffraganei illo inconsulto deposuit, atque alium in loco eius ordinavit." Nach diesen Worten stellt das Bild einen auf seinem Throne sitzenden Erzbischof dar; vor ihm steht ein Bischof mit drei Priestern (?). Das Bild ist zum Theil gewaltsam zerstört. Höhe: 72 Millim., Breite: 83 Millim.

14. Bl. 147 b. Streit zwischen Bischof und Laien. Das Bild, auf welchem nur zwei Figuren völlig gut erhalten sind, gehört zur caussa X., wo es heisst: „Quidam laicus basilicam a se factam a dioecesana lege segregare quaerit, episcopus ecclesiam cum omni dote sua ad suam dispositionem pertinere contendit: tandem evincit episcopus et per parochias militibus comitatus crudeliter desaevit" etc. Die Miniatur zeigt links einen Erzbischof auf seinem Throne, vor ihm stehen ein Krieger und ein Bischof. Die übrigen Figuren sind verwischt. Höhe: 77 Millim., Breite: 83 Millim.

15. Bl. 151 a. Ein Bischof setzt einen Geistlichen ab, welcher einen andern Geistlichen vor das weltliche Gericht ziehen will. Die caussa XI., zu der das Bild gehört, sagt ausführlicher hierüber: „Clericus adversus clericum quaestionem de praediis agitavit, quem ad civilem iudicem produ-

cere voluit. Reus non nisi ante iudicem ecclesiasticum stare volebat. Actor vero potentia civilis iudicis illum a possessione sua deiecit. Quo audito episcopus eum ab officio suo suspendit“ etc. Die sehr verwischte Miniatur von 71 Millim. Höhe und 86 Millim. Breite lässt nur undeutlich das Bild eines Bischofs und fünf Kleriker erkennen. Darunter steht in der Initiale C ein Portrait von 31 Millim. Höhe und 34 Millim. Breite.

16. Bl. 161 b. Ein Geistlicher macht ein Testament. Das vollkommen schön erhaltene Bild (Höhe: 73 Millim., Breite: 82 Millim.) gehört zu der gegen die Testamente der Kleriker gerichteten caussa XII.: „Quidam clerici propria relinquere volunt, de suis et ecclesiae rebus testamentum conficiunt, de rebus ecclesiae nonnulla largiuntur.“ — Der Bischof sitzt links auf seinem Stuhle, im Gespräche mit zwei Mönchen begriffen. Zu seinen Füssen liegt auf dem Sterbebette ein Mönch, mit welchem ein anderer spricht.

17. Bl. 171 a. Streit über kirchliche Abgaben. Die Sachlage ist nach der caussa XIII., zu deren Illustration das Bild (72 Millim. Höhe, 75 Millim. Breite) gehört, folgende. „Dioecesani cujusdam baptismalis ecclesiae cladibus bellorum pressi, hostili metu compulsi, domicilia sua transtulerunt in aliam dioecesim, praedia tamen antiqua non desierunt colere. Coeperunt persolvere decimas illi ecclesiae, in cuius dioecesim transierunt et apud eam sibi elegerunt sepulturas. Transactis quadraginta annis clerici, quibus quondam persolverant decimas, coeperunt movere quaestionem in eos, qui ab istis accipiunt primitias et decimas. Veniunt ad caussam.“ — Das etwas mitgenommene Bild stellt links zwei Ritter dar, in der Mitte ein paar Figuren in langen Kleidern; rechts eine Nische, an welcher ein Mönch sitzt, der von dem einen der beiden in seiner Nähe stehenden Männer ein Brot erhält.

18. Bl. 175 a. Stiftsgeistliche vor ihrem Bischofe. „Canonici cuiusdam ecclesiae,“ sagt die caussa XIV., vor welcher das Bild steht, „quaestionem movent de praediis, testes ex fratribus suis producunt“ etc. Das stark verwischte Bild zeigt in der Mitte einen sitzenden Bischof; rechts zu jeder Seite stehen zwei Mönche. Höhe: 80 Millim., Breite: 74 Millim. — Auf derselben Seite sind auch zwei Rehe unter einem palmenähnlichen Baume abgebildet; das eine grast, das andere springt an dem Baumstamme empor. Höhe: 78 Millim., Breite: 62 Millim.

19. Bl. 177 b. Bischöfliches Gericht über einen Priester. Die Figuren dieses zur caussa XV. gehörigen Bildes sind mit Ausnahme des Bischofs zu sehr verwischt. Höhe: 67 Millim., Breite: 63 Millim.

20. Bl. 181 b. Ein Abt setzt einen Mönch in die Verwaltung einer Parochialkirche ein, worüber Be-

schwerde gegen ihn erhoben wird. Das ziemlich gut erhaltene, die caussa XVI. illustrirende Bild von 73 Millim. Höhe und 87 Millim. Breite zeigt in der Mitte den Eingang zu einer Kirche, vor welchem links drei Mönche, rechts der Abt und zwei Mönche stehen.

21. Bl. 193 a. Das Mönchsgelübde eines Priesters. Zur Erklärung des etwas verwischten Bildes dienen die Worte der caussa XVII.: „Sacerdos quidam infirmitate gravatus se fieri velle monachum dixit, ecclesiae et beneficio in manu advocati renuntiavit. Postquam convaluit, mox se futurum monachum negavit et ecclesiam et beneficium reposcit." Der Priester liegt rechts im Bette auf der Erde; zu seiner Linken stehen zwei Mönche. In der Mitte des Bildes sitzt der Bischof, zu dessen Linken ebenfalls zwei Mönche stehen. Höhe: 71 Millim., Breite: 85 Millim.

22. Bl. 196 b. Bischofwahl und Abtwahl. „Quidam abbas," heisst es in der caussa XVIII., wozu das etwas verletzte (68 Millim. hohe und 81 Millim. breite) Bild gehört, „consecratus in episcopum prius monasterio multa contulit, postea in episcopatu plura acquisivit. Cui dum fratres successorem quaererent, episcopus loci semet electioni illius volebat inserere, ut per ipsum abbas in monasterio ordinaretur. Fratres renituntur." Links sitzt der Bischof. vor welchem zwei Mönche stehen; rechts steht der Abt, welchem ein Mönch ein Buch entgegen hält. — Unter dem Bilde ist in der Initiale Q (Höhe: 32 Millim., Breite: 30 Millim.) ein Portrait.

23. Bl. 199 b. Zwei Geistliche bitten den Bischof um die Erlaubniss in's Kloster gehen zu dürfen. Die caussa XIX. sagt: „Duo clerici ad monasterium transire volunt, uterque licentiam ab episcopo suo petiit, unus relicta ecclesia propria eo invito, alter dimissa regulari canonica coenobio se contulit." Auf der ziemlich gut erhaltenen Miniatur knieen vor dem sitzenden Bischofe die beiden Geistlichen, hinter welchen drei andere stehen. Hinter den Knieenden ist der Eingang zu einer Kirche gemalt, wohl zum Zeichen, dass sie den Dienst an derselben verlassen wollen. Höhe: 67 Millim., Breite: 88 Millim.

24. Bl. 200 b. Verschiedener Erfolg der Klosterzucht. Zwei Knaben (so erzählt die caussa XX.) werden von ihren Aeltern dem Kloster übergeben, was sich der eine gern und freiwillig, der andere nur mit Widerstreben gefallen lässt; als sie zu reiferen Jahren gekommen sind, kehrt der letztere in die Welt zurück, der erstere geht zu dem strengeren Klosterleben über. — Auf dem vollkommen gut erhaltenen Bilde wird der gutwillige Knabe, hinter welchem zwei Frauen stehen, von zwei Mönchen, deren einer ihn bei der Hand fasst, empfangen; der Widerwillige, in dessen fast krüpelhafter Darstellung der mönchische Künstler seinen eignen Zorn ausgelassen hat, wird von dem Abte

bei der Hand gehalten, wovon er sich loszuwinden sucht. — Höhe: 83 Millim., Breite: 75 Millim.

25. Bl. 203 a. Der Erzpriester vor dem Bischof und dem weltlichen Richter. Das recht gut erhaltene Doppelbild zeigt auf der rechten Seite den Erzpriester, von zwei Mönchen begleitet, vor dem Bischof, auf der linken ebendenselben allein vor dem weltlichen Richter stehend. Höhe: 70 Millim., Breite: 82 Millim. Bezug hat das Ganze auf die Worte der caussa XXI.: „Archipresbyter cuiusdam ecclesiae praeposituram alterius accepit, nec priorem vult relinquere, secularium quoque negotiorum procurator efficitur, qui claris et fulgidis vestibus se exornans, ab episcopo suo corrigitur, relicto officio suo ad secularem iudicem habet confugium.“ – Unter dem Bilde ist in der Initiale Q ein 31 Millim. hohes und 32 Millim. breites Portrait, das sehr gelitten hat. — Auf derselben Seite befinden sich übrigens auf dem unteren Rande zwei roth eingefasste und weiss verzierte Medaillons, in deren jedem auf blauem Grunde ein gelber Schwan steht. Höhe der Medaillons: 48 Millim., Breite: 48 Millim.

26. Bl. 205 a. Ein Archidiaconus sagt seinem Bischof den Gehorsam auf. „Quidam episcopus,“ heisst es in der hierher gehörigen caussa XXII., „iuravit falsum, quod putabat verum, quo comperto archidiaconus eius iuravit se nunquam praestaturum ei obedientiam. Compellitur archidiaconus ab episcopo ad exhibendam sibi consuetam reverentiam.“ Das etwas verwischte Bild stellt den sitzenden Bischof dar, wie er dem Archidiaconus einen Verweis ertheilt, welchem ein Mönch ein Buch vorhält. Der Archidiaconus weist mit der Rechten auf dasselbe hin. Im Hintergrunde stehen noch zwei Mönche. Höhe: 77 Millim., Breite: 86 Millim.

27. Bl. 213 a. Die gewaltsame Bekehrung von Ketzern. Nach den Worten der caussa XXIII. haben Bischöfe die weltliche Macht gegen Ketzer angerufen. Das Bild zeigt, wie ein Ritter mit dem Schwerte ankommende Reiter angreift; ein Ritter liegt am Boden. Im Hintergrunde sieht man einen Priester und ein paar Mönche. Höhe: 77 Millim., Breite: 84 Millim. Unter dem Bilde ist in der Initiale Q (32 Millim. hoch und 35 Millim. breit) ein Portrait.

28. Bl. 234 a. Ein in Ketzerei verfallener Bischof setzt einen Priester ab. Die caussa XXIV. sagt: „Quidam episcopus in haeresin lapsus aliquos de sacerdotibus suis officio privavit et sententia excommunicationis notavit“ etc. Hiernach ist auf dem schlecht erhaltenen Bilde (83 Millim. hoch, 80 Millim. breit) ein Bischof sitzend dargestellt, welcher einen Geistlichen fortweist; zwischen diesem und ihm scheint ein zweiter den Excommunicirten fortzuschieben. Ausserhalb der Miniatur ist zwischen der Schrift ein Drache dargestellt, welcher sich mit aufge-

sperrtem Rachen der Scene zuwendet. — Auf derselben Seite ist noch eine recht hübsche, leider ebenfalls mit Gewalt etwas verwischte Arabeske (76 Millim. hoch, 72 Millim. breit).

29. Bl. 243 b. Streit zwischen Priestern und Mönchen über den Zehnten. Vor einem auf seinem Stuhle sitzenden Bischofe erscheinen zwei Priester und ein Mönch, letzterer knieend und eine Schrift in der Hand haltend. Die Sachlage setzt die caussa XXV. aus einander und schliesst mit den Worten, welche sich auf die Miniatur beziehen: „oritur itaque contentio inter monachos et clericos de decimis." — Uebrigens steht ausserhalb der 83 Millim. hohen und 90 Millim. breiten Miniatur links, wo der Bischof sitzt, ein 75 Millim. hoher Storch, welcher mit emporgerecktem Halse den Schnabel aufsperrt.

30. Bl. 247 a. Ein Priester steht, der Wahrsagerei angeklagt, vor seinem Bischof. Der letztere sitzt links auf seinem Stuhle; der Priester erscheint vor ihm, in der rechten Hand ein rundes Bret haltend, worauf drei Würfel liegen. Neben ihm steht noch ein höherer Geistlicher und im Hintergrunde drei andere. An jeder der beiden oberen Ecken der 82 Millim. hohen und 95 Millim. breiten Miniatur sitzt ein (fasanenartiger) Vogel, unstreitig mit Bezug auf die Wahrsagerei und Zauberei. Unter dem Bilde ist in der Initiale Q (31 Millim. hoch, 32 Millim. breit) das Portrait eines Mönches.

31. Bl. 252 b. Klage in Ehesachen vor dem Bischof. Das fast vollkommen gut erhaltene Bild ist zur Illustration der caussa XXVII. gemalt, in welcher die Sachlage mit den Worten angegeben wird: „Quidam votum castitatis habens desponsavit sibi uxorem. Illa priori conditioni renuntians transtulit se ad alium et nupsit illi. Ille, cui prius desponsata fuerat, repetit eam." So zeigt denn das Bild drei auf Säulen ruhende Bogen. Unter dem ersten links sitzt der Bischof mit einem Buche; unter dem zweiten (mittleren) steht die Frau lebhaft gesticulirend, hinter ihr der sie zurückfordernde Mann; unter dem dritten steht sie noch einmal mit ihrem Manne. Höhe: 81 Millim., Breite: 88 Millim. — Unter dem Bilde ist in der 30 Millim. hohen und 32 Millim. breiten Initiale Q das Portrait eines Königs angebracht, der nach der beschriebenen Scene hinaufsieht.

32. Bl. 259 b. Die heidnische und die christliche Ehe. Das vollkommen schön erhaltene Bild (Höhe: 71 Millim., Breite: 79 Millim.) gehört zur caussa XXVIII., welche sagt: „Quidam vir infidelis, in coniugio positus, ad fidem conversus est. Uxor vero eius fidei odio christianae ab eo discessit, ille quandam fidelem in uxorem accepit, qua mortua clericus efficitur, tandem vitae et scientiae merito in episcopum eligitur." Rechts sitzt der Bischof, welchem ein Priester ein Becken bringt. Links steht der in dem Texte der caussa erwähnte Mann, seinen rechten Arm

um die neben ihm stehende christliche Frau schlingend, während er die linke auf die Schulter der in der Mitte des Ganzen stehenden Heidin, sie gleichsam von sich stossend, legt. Hinter der letzteren steht noch eine Frau. — Unter der Miniatur ist in der 30 Millim. breiten und 30 Millim. hohen Initiale Q das Portrait eines Mönches, nach der Gruppe hinaufschauend, angebracht. Unten steht zwischen den beiden Schriftcolumnen ein fasanartiger Vogel auf einer hübschen Arabeske.

33. Bl. 262 b. Eine Edelfrau bittet den Bischof um die Ehescheidung. Der Stand der Sache ist der in der caussa XXIX. mit folgenden Worten angegebene: „Cuidam mulieri nobili nuntiatum est quod a filio cuiusdam nobilis petebatur in coniugem. Praebuit illa assensum. Alius vero quidam ignobilis atque servilis conditionis nomine illius se ipsum obtulit atque eam in coniugem accepit. Ille, qui prius sibi placuerat, tandem venit eamque sibi in coniugem petit. Illa se delusam queritur et ad prioris copulam adspirat.“ Das Bild ist stark beschädigt. Vor dem links auf dem Throne sitzenden Bischofe kniet die um Scheidung bittende Frau, zu deren Rechten zwei Priester stehen. Rechts ist ein sich umarmendes Paar abgebildet. Höhe: 80 Millim., Breite: 97 Millim.

34. Bl. 264 a. Die Taufe. Diese zur caussa XXX. gehörige, fast total vernichtete Miniatur von 83 Millim. Höhe und 90 Millim. Breite lässt nur den taufenden Priester mit dem Kinde am Taufsteine und ein paar weibliche Figuren den Umrissen nach erkennen. Auf demselben Blatte ist über der zweiten Schriftcolumne ein Hirsch angebracht.

35. Bl. 266 b. Process vor dem Bischofe wegen einer Verehelichung. Die caussa XXXI. stellt die Sache also dar: „Uxorem cuiusdam alius constupravit. Eo mortuo adulter adulteram sibi in uxorem accepit, filiam ex ea susceptam cuidam in coniugem se daturum iuravit, illa assensum non praebuit, deinde pater alii eam tradidit. A primo reposcitur.“ Auf dem Bilde sitzt links der Bischof; zu seinen Füssen sitzt ein Priester, welcher einem vor ihm knieenden Manne ein aufgeschlagenes Buch hinhält; im Hintergrunde stehen noch zwei männliche und zwei weibliche Figuren. Höhe: 81 Millim., Breite: 88 Millim. — Unter dem Bilde ist in einer Initiale U (32 Millim. hoch, 31 Millim. breit) ein Portrait.

36. Bl. 268 a. Eheprocess vor dem Bischofe, auf caussa XXXII. bezüglich. Vor dem links auf seinem Stuhle sitzenden Bischofe steht ein Mann mit einer Schrift in der Hand, hinter ihm zwei Frauen. Rechts ist ein sich umarmendes und küssendes Paar abgebildet. Höhe: 70 Millim., Breite: 80 Millim. — Unter dem Bilde ist in der 31 Millim. hohen und 34 Millim. brei-

ten Initiale Q das Portrait eines Mannes abgebildet, welcher nach der beschriebenen Scene hinaufsieht.

37. Bl. 275 b. Ein Ehepaar verklagt sich bei dem Bischofe (caussa XXXIII.). Das Ehepaar erscheint vor dem links auf seinem Stuhle sitzenden Bischofe. Rechts steht ein Ehepaar tête à tête. Die Miniatur (Höhe: 77 Millim., Breite: 92 Millim.) ist vollkommen gut erhalten.

38. Bl. 278 a. Ein Bischof. Derselbe ist auf den arabeskenartigen Ausläufer einer Initiale zwischen die beiden Schriftcolumnen gestellt. Höhe: 63 Millim., Breite: 15 Millim. — In einer Initiale darunter kniet, auf Goldgrund gemalt, ein Knabe mit gefalteten Händen; ein Priester legt die rechte Hand auf sein Haupt; darüber schwebt der heilige Geist. Das Bildchen ist nicht gut erhalten. Höhe: 34 Millim., Breite: 35 Millim.

39. Bl. 303 a. Das treulose Weib. Der auf dem Bilde dargestellte Fall wird in der caussa XXXIV. so erzählt: „Quidam vir in captivitatem ductus est: postea uxor eius audiens illum mortuum, nupsit alii. Demum ille de captivitate rediens, repetit uxorem suam. Illa posterioris amore capta aspernatur torum prioris viri.“ Die Miniatur stellt nun in der Mitte einen höheren Geistlichen, hinter welchem zwei andere Priester stehen, dar. Links erscheint die Frau, hinter ihr der zweite Mann derselben. Rechts ist ein Thurm dargestellt, wo hinter einem Fenstergitter ihr erster Mann zu sehen ist. Höhe: 73 Millim., Breite: 80 Millim. — Auf demselben Blatte befindet sich noch in einer 32 Millim. hohen und 30 Millim. breiten Initiale Q ein antiker bärtiger Kopf; desgleichen in einer Initiale U (20 Millim. hoch, 23 Millim. breit) ein Mohrenportrait, so wie unten zwischen den beiden Schriftcolumnen ein gelber Vogel. (53 Millim. hoch, 17 Millim. breit.)

40. Bl. 303 b. Eine architektonische Rose. Höhe: 88 Millim., Breite: 79 Millim. Zeichnung und Farbenpracht sind gleich vorzüglich.

41. Bl. 304 a. Die Ehe in verbotenem Grade. Der Fall ist nach caussa XXXV., wozu das Bild gehört, folgender. Ein Mann heirathet nach dem Tode seiner Frau eine andere, welche der Verstorbenen im vierten, ihm selbst aber im sechsten Grade verwandt war. Nach drei Jahren und nachdem dieses Ehepaar schon Kinder hat, wird es bei der Kirche verklagt; der Mann entschuldigt sich mit Nichtwissen. — Auf dem 89 Millim. hohen und 95 Millim. breiten Bilde erscheint vor dem links sitzenden Bischofe der Mann mit einer Vertheidigungsschrift in den Händen; hinter ihm steht seine Frau; rechts stehen noch zwei Personen in langen Kleidern und weissen Binden um die Köpfe, mit erhobenen rechten Händen. — Unter dem Bilde ist in einer

Initiale V (30 Millim. hoch, 40 Millim. breit) das Portrait eines Mannes mit erhobener Rechten angebracht.

42. Bl. 310 a. Verführung einer Jungfrau. „Filiam cuiusdam," so erzählt die caussa XXXVI., zu der die Miniatur gehört, „ignorante patre quidam muneribus illexit et ad convivium invitavit. Finito convivio iuvenis virginem oppressit, quo comperto a parentibus iuveni traditur puella ac more nubentium a iuvene dotatur et publice in uxorem ducitur." Das vollkommen schön erhaltene Bild stellt nun rechts den Jüngling mit zwei Mädchen, deren eines einen hohen Sonnenschirm über sich hält, an einer mit einem bronzegelben Tuche gedeckten Tafel sitzend dar. In der Mitte des Bildes steht der Wirth, aus einer Flasche in einen Pokal Wein einschenkend. Links davon umarmen sich der Jüngling und die Jungfrau, welche mit aufgelösten Haaren dasteht. Höhe: 71 Millim., Breite: 100 Millim. — Auf derselben Seite befindet sich unten noch in einer Initiale Q (20 Millim. hoch, 22 Millim. breit) ein Portrait und zwischen den beiden Schriftcolumnen ein Storch (34 Millim. hoch, 13 Millim. breit).

43. Bl. 311 a. Die Consecration. Ein Bischof, von vier Priestern begleitet, von welchen zwei Crucifixe tragen, einer auch ein Weihwasserbecken in der Hand hält, steht mit einem Buche in der linken und dem Weihwedel in der rechten Hand vor einer Nische, in welcher ein goldbehangenes Pult mit einem Crucifixe steht und eine Lampe von der Decke herabhängt, und consecrirt. Das vollkommen gut erhaltene Bild, an welchem blos der Goldgrund in der Mitte etwas gelitten hat, ist 81 Millim. hoch und 85 Millim. breit. — Unter demselben ist in einer mit Gold umgebenen Initiale D (34 Millim. hoch, 45 Millim. breit) ein die Hostie elevirender Priester vor einem Altartische, worauf der Kelch sich befindet, stehend abgebildet. Neben dieser Initiale steht auf dem Ausläufer einer Arabeske ein Mönch mit einer Kerze (56 Millim. hoch, 12 Millim. breit); ihr gegenüber aber jenseits der Schrift knieen hinter einander zwei Knaben (33 Millim. hoch, 24 Millim. breit), wie denn auch oberhalb und unterhalb der ersten Schriftcolumne dieses Blattes je zwei Figuren angebracht sind, ein zwei rothe Töpfe in der Hand haltender Mann, ein Mönch mit einer Wasserflasche, ein knieender Mann und eine knieende Frau.

XV.

DECRETALES CONSTITUTIONES GREGORII IX.

(Num. CCXLIV.)

Sieben hübsche Miniaturen finden sich in einer Decretalen-Handschrift, welche gleich der vorigen dem 14. Jahrhunderte an-

gehört und auch in der Schrift vielfache Aehnlichkeit mit ihr hat, wie sie denn in sachlicher Beziehung auch ihren zweiten Theil bildet. Der Maler aber steht höher; seine Figuren haben bei gleicher Farbenpracht mehr Leben und Gewandtheit; insbesondere sind die Gesichter mit Geschicklichkeit ausgeführt und hin und wieder wirklich vortrefflich.

1. Bl. 7 a. Gregor IX. und die Doctoren von Bologna. Mit Bezug auf den apostolischen Gruss, mit welchem der Text der Decretalen beginnt („Gregorius episcopus servus servorum dei dilectis filiis doctoribus et scholaribus universitatis Bononiae commorantibus salutem et apostolicam benedictionem“ — bekanntlich liess Gregor im Jahre 1235 die Decretalen zu Bologna officiell bekannt machen, nachdem dies 1234 zu Paris geschehen war —) ist auf der Mitte des Bildes Gregor IX. in Purpur gekleidet und auf seinem Throne, mit einem Buche auf seinem Schoosse, abgebildet; zu seiner Rechten wie zur Linken stehen je drei Doctoren von Bologna. Der architektonische Hintergrund hat zwei goldene Nischen und eine blaue. Höhe: 86 Millim., Breite: 89 Millim. — Unter dem Bilde sind in den goldumrandeten Initialen G und R (beide 33 Millim. hoch und 32 Millim. breit) zwei Portraits. Ebenso ist eins auf Bl. 7 b. in einem F von gleicher Dimension. — Kleinere Bilder dergleichen (von circa 22 Millim. Höhe und Breite) finden sich öfters in der Handschrift.

2. Bl 86 a. Der Bischof Quovuldeus (eigentlich Quodvult-deus) von Centuriae und sein Kläger. Der Anfang des 2. Buches, vor welchem die Miniatur steht, hat folgende auf dieselbe bezügliche Worte: „De Quovultdeo Centuriensi episcopo, quem cum adversarius ipsius eum petisset ad concilium introduci, interrogatus, an cum eo vellet experiri, primo id promiserat et altera die respondit, hoc sibi non placere, atque discessit.“ Links sitzt ein Papst, ähnlich wie die Figur unter Num. 1, ein Buch auf dem Schoosse haltend. In seiner Nähe steht der in den erwähnten Worten berührte Kläger; in der Mitte des Bildes sind drei Geistliche, rechts der Bischof zu sehen, welcher letztere im Fortgehen begriffen ist und sich dem Urtheile des Conciles nicht unterwerfen will. Die hübsche Miniatur (Höhe: 78 Millim., Breite: 92 Millim.) hat einen architektonischen Hintergrund mit Vergoldung. — Darunter befindet sich in einer Initiale D ein Portrait, 32 Millim. hoch, 35 Millim. breit.

3. Bl. 147 a. Das heilige Abendmahl. Ein Priester steht geneigt vor dem in einer Nische stehenden Altare, auf welchem ein Buch liegt und der Kelch steht, und erhebt die Hostie. Hinter ihm kniet ein anderer Priester mit einer Kerze; hinter und neben diesem knieen vier Laien. Höhe: 72 Millim., Breite:

89 Millim. — Unter dem Bilde ist in einem U ein männliches Portrait angebracht. Höhe: 33 Millim., Breite: 34 Millim.

4. Bl. 211 a. Die Ehescheidung. Der zu Anfange des 4. Buches („De sponsalibus et matrimoniis") erzählte Fall erläutert die Miniatur. Dort wird nämlich erzählt, ein Franke habe eine Adelige aus Sachsen nach sächsischem Gesetze geheirathet, später aber sich von ihr getrennt unter dem Vorgeben, dass er sie eben nicht nach seinem (fränkischen) Gesetze geheirathet hätte, und sei hierauf eine Ehe mit einer andern eingegangen; die Synode von Triburia (bei Mainz, gehalten 895) habe ihn verurtheilt sich von seiner zweiten Frau zu trennen und die erste wieder zu nehmen. Hiernach erscheint links auf der Miniatur der Papst sitzend (wie auf Num. 1 und 2), zu seiner Linken stehen ein bärtiger älterer und ein jüngerer Mann; auf der rechten Seite des Bildes giebt die zweite Frau der ersten (welche ein Diadem trägt) den Ring zurück. Hinter beiden steht noch eine weibliche Person. Höhe: 83 Millim., Breite: 82 Millim. — Unter der Miniatur ist in einer Initiale D ein Portrait, 32 Millim. hoch und 35 Millim. breit.

5. Bl. 234 b. Die Prüfung des Anklägers. Die Miniatur gehört zu dem Anfange des 5. Buches: „Si legitimus non fuerit accusator, non fatigetur accusatus." Der Papst sitzt links; in seiner Nähe steht der Kläger mit der Anklageschrift in der Linken; ausserdem stellt das Bild drei Geistliche und einen Laien dar. Höhe: 73 Millim., Breite: 82 Millim. — Unter dem Bilde ist in einer goldumrandeten Initiale S (Höhe: 33 Millim., Breite: 37 Millim.) ein Portrait gemalt.

6. Bl. 263 a. Ein Papst, in rother Kleidung, mit der dreifachen Krone [1]) auf dem Haupte, sitzend. Die Figur ist an einer Initiale I angebracht und hat 43 Millim. Höhe und 26 Millim. Breite.

---

1) Bekanntlich ist die gewöhnliche Meinung, Bonifacius VIII. (1294—1303) habe der päpstlichen Krone die zweite, und Benedict XII. (1334—1342) die dritte hinzugefügt; wogegen eine andere Ansicht die ist, Johann XXII. (1306—1334) habe zuerst eine Krone geführt, welcher Bonifacius IX. (1389—1404) die zweite und Benedict XIII. (1724—1730) die dritte hinzugefügt habe. Vgl. Berndt, die allgemeine Wappenwissenschaft (Hauptstücke der Wappenwissenschaft, 2. Abtheil. I. S. 397 folg. Aus unserer Handschrift kann nun evident bewiesen werden, dass die erste Angabe richtig sei. Am Schlusse des Werkes Bl. 296 b. findet sich nämlich zwischen den beiden letzten Zeilen die Jahreszahl: „Anno Domini M.CCC.XL. primo," eine Angabe, die ohne Zweifel auf die Zeit der Vollendung der Handschrift geht, welche also in das vorletzte Lebensjahr Benedict's XII. fällt. Nun ist aber nicht allein auf dem obigen Bilde die dreifache Krone, sondern auch die fol. 209 b. und 227 a. in kleinen Initialen angebrachten Päpste tragen dieselbe. Merkwürdig ist, dass die Päpste auf den Miniaturen Num. 1. 2. 4. und 5. nur die zweifache Kronmütze haben.

7. Bl. 270 a. Ein sitzender Heiliger, roth gekleidet, mit goldenem Heiligenscheine; er hält ein Kreuz empor. Höhe: 55 Millim., Breite: 27 Millim.

XVI.

DECRETALES CONSTITUTIONES GREGORII IX.

(Num. CCXLV.)

Die fünf Miniaturen einer anderen, ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörigen Decretalen-Handschrift stehen den unter der vorigen Num. beschriebenen weit nach, wie denn auch die Schrift selbst weniger elegant und sorgfältig ist. Die Malereien stehen hier in demselben Verhältnisse zum Texte, wie dort, ebendaher auch an derselben Stelle mit Ausnahme der ersten, welche hier ganz fehlt, weil das Manuscript vorn von neuerer Hand ergänzt ist, wobei das erste Bild weggeblieben ist.

1. Bl. 96 b. Der Bischof Quovuldeus von Centuriä. (Vgl. Num. XV. 2.) In der Mitte des Bildes sitzt ein Erzbischof (der Hintergrund golden); zu seiner Linken steht ein höherer Geistlicher mit einem Buche in der Rechten, rechts ein Mönch. Höhe: 76 Millim., Breite: 58 Millim.

2. Bl. 180 a. Das heilige Abendmahl. (Vgl. Num. XV. 3.) Das Bild stellt zwei Hallen dar. In der rechts befindlichen mit goldenem Hintergrunde steht ein Priester vor einem Altare, auf welchem ein goldener Kelch steht, und erhebt die Hostie. In der andern Halle mit blauem Grunde knieen zwei Geistliche und zwei Laien. Das Bild gehört zu dem Anfange des 3. Buches: „Ut laici secundum altare, quum sacra mysteria celebrantur, stare vel sedere inter clericos non praesumant.“ Höhe: 60 Millim., Breite: 58 Millim.

3. Bl. 265 a. Die Trauung. Rechts steht auf goldenem Hintergrunde der die heilige Handlung vollziehende Priester vor dem Altare; vor ihm steht das Brautpaar. Der Bräutigam überreicht der eine Blume in der linken Hand haltenden Braut ein Geschenk (es ist ein runder weisser Gegenstand mit rothen Pünktchen, vielleicht eine Münze? oder ein Schmuck?). — In der vorigen Handschrift (vgl. Num. 4) ist die bildliche Darstellung eine speciellere und auf den bestimmten Fall, mit dessen Erzählung das 4. Buch beginnt (vor welchem auch hier die Miniatur steht), Bezug habende. Höhe: 55 Millim., Breite: 52 Millim.

4 und 5. Bl. 291 b. und 292 b. Die Anklage vor dem

Erzbischof. Beide Miniaturen stehen unmittelbar vor dem 5. Buche. (denn Bl. 292 a. enthält nicht den eigentlichen Text), mit Bezug auf die in Num. XV. 5. erwähnten Anfangsworte. Auf der ersten Miniatur (Höhe: 68 Millim., Breite: 55 Millim.) sitzt links, bei goldenem Hintergrunde, der Erzbischof; vor ihm stehen ein Bischof und ein Geistlicher mit der Anklageschrift in der Hand. Die zweite (Höhe: 58 Millim., Breite: 59 Millim.) stellt links ebenfalls einen Erzbischof mit einem Buche sitzend dar, vor ihm aber stehen ein Laie und ein Bischof.

XVII.

DER SACHSENSPIEGEL.

(Num. CCXCVIII.)

Eine Handschrift des Sachsenspiegels (von der es am Schlusse Bl. 291 a. heisst: Finitum Anno Domini M°CCCC°lxi° in die Margarete virginis hora quasi prima), halb Pergament, halb Papier, enthält ausser einer geschmackvollen Initiale (auf Bl. 78 a.) folgende drei recht saubere Miniaturen.

1. Bl. 2 a. Uebergabe des Sachsenspiegels an den Kaiser. In einer grünen Initiale D. in deren Hintergrunde ein Gebäude mit goldenen Fenstern sich befindet, sitzt der Kaiser, gekrönt, in langem Mantel, das Schwert in der Rechten haltend, und empfängt ein Buch von einem mit rothem Rock bekleideten und eine rothe Mütze in der linken Hand haltenden Manne. Jedenfalls soll dies der gräfl. Falkenstein'sche Gerichtsschöppe Eyke von Repgow sein, welcher den Sachsenspiegel zusammenstellte. Höhe: 80 Millim., Breite: 77 Millim. — Sehr schön sind die Blumen-Arabesken, welche von der Initiale auslaufen und am linken und unteren Rande der Seite hingehen. Verschiedene theilweise sehr geschickt gezeichnete Thierfiguren (Affe, Fuchs, Hase, Biber, Pfau, ein paar Papageien u. s. w.) beleben dieselben.

2. Bl. 4 a. Papst und Kaiser. Czwei swert (so lauten die Worte, worauf sich das Bild bezieht) liß got uff dem ertriche czu beschirmen die cristenheit, dem babiste ist gesatzt das geistliche, dem keiser das wertliche. Links steht der Papst mit dreifacher Krone und rothem, mit Hermelin besetztem Mantel, in der Rechten das Kreuz haltend: rechts der Kaiser mit Krone, goldbrocatenem langem Rocke, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Schwert tragend. Die Miniatur (Höhe: 85 Millim., Breite: 90 Millim.) ist in eine blaue, im Hintergrunde mit Grün und Gold verzierte Initiale gestellt. — Links läuft am Rande dieser Seite

eine Leiste herunter, welche auf dem unteren Rande in Blumen-Arabesken ausgeht, in deren Mitte ein zottiger Waldmensch steht, welcher den Bogen gespannt hat und den Pfeil auf einen der zwei rechts sitzenden Stieglitze abdrückt.

3. Bl. 160 a. Der Aufzug in eine Burg. In einem grossen grün verzierten V steht auf hohem Felsen, an dessen Fusse Bäume stehen, eine Burg. Auf dem steinigten Wege, welcher zu ihr hinaufführt, schreitet ein Ritter, welcher ein rothes Fähnlein mit dem schwarzen deutschen Adler trägt, an der Spitze von acht Lanzen tragenden Knechten. — Die grosse, durch die lebhaften Farben sich auszeichnende Miniatur (Höhe: 180 Millim., Breite: 160 Millim.) läuft in schöne, den rechten Rand füllende Blumen-Arabesken aus, auf welchen ein Pfau, ein Rad schlagend, und ein grüner Papagei sitzt. Das Bild scheint sich übrigens mehr auf das Vorhergehende (wo von den Ursachen gehandelt wird, warum eine Burg zerstört werden könne), als auf das Nachfolgende zu beziehen (wo von der Zerstörung der Dorfgebäude aus Rechtsgründen die Rede ist).

XVIII.

GUILIELMI DURANTIS SPECULUM IUDICIALE.

(Num. CCCLXXIV.)

Es mögen endlich noch vier Miniaturen einer italienischen (jedenfalls aus Bologna stammenden) Pergamenthandschrift erwähnt werden, welche das Speculum iudiciale des Durantis (je eine vor jedem der vier Bücher) enthält und der ersten Hälfte oder Mitte des 14. Jahrhunderts angehört. Die sehr gut erhaltenen Bilderchen zeichnen sich durch schöne frische Farben aus, in der Zeichnung der Köpfe jedoch stehen sie nicht eben hoch.

1. Bl. 2 a. Die Dedicationsminiatur. Durantis überreicht dem Cardinal Ottobonus, bei welchem ein Bischof steht, knieend ein Buch; denn das Speculum iudiciale ist diesem gewidmet. Die Miniatur ist in die Initiale R am Anfange des Werkes eingearbeitet. Höhe: 66 Millim., Breite: 62 Millim.

2. Bl. 98 a. Vor einem Cardinal stehen zwei Geistliche. Der Cardinal ist dieselbe Figur, wie auf Num. 1. Jeder der Geistlichen hat in der Hand eine Schrift. Die Figuren stehen auf blauem Grunde in einer mit Gold umgebenen Initiale S (zu Anfange des zweiten Theiles des Werkes). Höhe: 73 Millim., Breite: 77 Millim.

3. Bl. 230 a. Aehnliche Miniatur wie die vorige.

nur dass von den zwei Geistlichen blos einer eine Schrift in der Hand hält. Die Figuren stehen ebenfalls auf blauem Grunde in einer goldumrandeten Initiale S (am Anfange des dritten Buches: „De criminibus eorumque cognitionibus.“) Höhe: 60 Millim., Breite: 65 Millim.

4. Bl. 244 a. Schöpfung des Menschen. Auf einem Erdhügel hingestreckt liegt Adam nackt zwischen zwei Bäumen. Vor ihm steht Gott mit der goldenen Glorie (eigentlich eine Figur, die man ausser der Verbindung, in welcher sie hier steht, eher für Christus erklären würde) und erhebt die Rechte wie zum Sprechen oder Segnen. Das Bild steht vor dem vierten Buche in einer Initiale F auf blauem Grunde und hat Bezug auf die Anfangsworte dieses Buches: „Formavit deus hominem ad imaginem et similitudinem suam.“ Höhe: 85 Millim., Breite: 72 Millim.

Ich möchte diese Mittheilungen nicht schliessen, ohne wenigstens mit einigen Worten darauf hinzuweisen, dass unsere Manuscripte auch einen grossen Reichthum ornamentaler Kunst in manchen schönen Initialen und Randverzierungen bergen. Nur beispielsweise und blos zu Bezeichnung des Vorzüglichsten sei Folgendes bemerkt. Ich rühmte oben unter Num. III. die geschmackvollen rothen Arabesken-Initialen in einer Handschrift von Beda's Kirchengeschichte. In gleich gefälliger und sauberer Manier sind die Initialen in einer ebenfalls dem 12. Jahrhunderte angehörigen Handschrift des Augustinus de civitate Dei (Num. CXLVIII.), so wie die in dem Commentar des Chalcidius zu Plato's Timaeus (Num. XXVI., 12—13. Jahrhundert) gehalten. Letztere erreichen die Grösse von circa 100 Millim. Höhe und 90 Millim. Breite. So hat ein im 14. Jahrhundert geschriebenes Lateinisch-deutsches Glossar (Num. CI.) zu Anfange jedes einzelnen Buchstabens des Alphabetes vorzüglich schöne bunte und vergoldete Initialen (von ungefähr 40—60 Millim. Höhe und Breite), von welchen grosse Randverzierungen (Höhe: bis zu 300 Millim.) auslaufen. — Aus dem 15. Jahrhunderte mögen die schönen italienischen Randverzierungen zu Anfange eines Plautus (Num. XXXIII.), die durch die sauberste minutiöse Ausführung sich auszeichnenden (die Grösse von etwa 100 Millim. Höhe und 80 Millim. Breite erreichenden) Initialen in einem Lactantius (Num. CXLII.), so wie die schönen Randleisten zu Anfang eines Cassiodor (Num. XCV.) genannt werden. Hübsche byzantinische Ornamente in Blau und Gold bietet ein Gregor von Nazianz (Num. CXXXIII.), aus dem 12—13. Jahrhunderte stammend. Endlich zeichnen sich zwei Handschriften der Vulgata

(Num. CXXI., einst in Martin Luther's Besitz, und CXXII., beide im 14. Jahrhundert geschrieben,) wie durch die saubere kleine Schrift, so auch durch die niedlichen Initialen und einzelne darin angebrachte Bilderchen aus. Auch die orientalischen Handschriften (z. B. ein Theil des Korans in Gross-Folio, Num. XXXVII.) enthalten schöne Ornamente; Interessantes würde wahrscheinlich über die Miniaturen eines Machsor zu berichten sein, wenn nicht ein unverantwortlicher Vandalismus in dieser Handschrift gehaust und, wie es scheint, die besten Miniaturen herausgeschnitten hätte.

Robert Naumann.

Ueber die Theilnahme bedeutender Künstler an anatomischen Abbildungen.

Von

Dr. Ludwig Choulant

in Dresden.

Von der Geschichte der Darstellung anatomischer Gegenstände durch die zeichnenden Künste überhaupt und in allen ihren Beziehungen von der ältesten bis auf die neuere Zeit hat der Verfasser dieses Aufsatzes versucht, nach den Originalen selbst und nach den anderweit besten Quellen eine ausführliche mit Belegen und Nachbildungen versehene Berichtserstattung in seinem Werke:

„Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst. Nebst einer Auswahl von Illustrationen nach berühmten Künstlern, Hans Holbein, Lionardo da Vinci, Rafael, Michelangelo Buonarroti, Rosso de' Rossi, Stephan von Calcar, Arphe, Rubens, Berrettini da Cortona, Rembrandt von Ryn, Gerard de Lairesse, Wandelaer, Flaxman, Hamman u. A. In 43 Holzschnitten und 3 Chromolithographien, Leipzig, bei Rud. Weigel, 1852. kl. fol. 18 u. 203 SS."

zu geben und wird sich daher in der hier folgenden kurzen und einen ganz anderen Zweck verfolgenden Skizze auf die betreffenden Stellen dieses Buches beziehen, wo eine ausführlichere Nachweisung zu finden ist.

Wir sehen hier zu unserem beschränkteren Zwecke gänzlich von dem Alterthume ab, da uns aus demselben von anatomischen

Abbildungen nichts überliefert und auch nur wenig bekannt worden ist und beginnen unsere Darstellung von dem Wiederaufleben der Wissenschaften im Mittelalter.

War das Mittelalter auch arm an wissenschaftlichen Bestrebungen und kann man für diese fast nur die rohesten Anfänge gewahren, blieben auch in der Medicin es mehr die praktischen Seiten der Krankheits- und Heilungslehre, der Arzneimittellehre und Wundarzneikunst, welche man vorzugsweise bearbeitete, wenig aber die Lehre vom Bau und Leben des Menschenkörpers — so war das Mittelalter doch reich an allen Werken der bildenden Kunst von den mächtigen Domen an bis zu Altarschreinen, Reliquienkästchen und Heiligenbildern herab, und selbst die Bücher durften eben so wenig eines oft sehr reichen und zierlichen Bilderschmuckes entbehren, als die Kirchenwände und Burgräume ihrer Statuen und Gemälde.

Für Wissenschaften, die in das praktische Leben eingriffen, diente das Bild als Ersatz des geschriebenen Wortes, da man an des Lesens Unkundige zu denken hatte, so in den Predigerbibeln (Biblia pauperum) und in den Rechtsbüchern; denn wie in den erstern der Prediger die biblischen Stellen bildlich zusammengestellt, in den zweiten der Geschäftsmann die Rechtssätze und Gebräuche symbolisch erläutert fand, so kam auf beiden Wegen das Bild ohne Wort dem Gedächtnisse für die praktische Anwendung zu Hülfe. Für das Leben selbst in der grossen Masse des Volkes, die höheren Stände mit eingeschlossen, waren Darstellungen biblischer Geschichten und Heiligenlegenden, so wie mannichfach verzierte Spielkarten die gangbarsten Artikel des Kunsthandels.

So musste wohl auch in den ärztlichen Schulen der Wunsch rege werden, das, was man an Kenntniss vom Bau und Leben des Menschenkörpers gelehrt und gelernt, gelesen und studirt hatte, bildlich dargestellt zu sehen; man sehnte sich, das vor Augen zu sehen, was man aus weitläufigen oft dunklen Beschreibungen mühsam sich in der Phantasie hatte zu einer Vorstellung gestalten und immer wieder vergegenwärtigen müssen. So entstanden lineare Darstellungen, die keinen andern Anspruch machten, als Erläuterungen anatomisch-physiologischer Lehren zu sein, die daher aus diesen selbst ohne Naturanschauung theoretisch entworfen wurden: schematische Darstellung der Anatomie.

Auf der andern Seite hatte aber die bildende Kunst das Bedürfniss gefühlt, zu ihrer Darstellung von Menschenfiguren, namentlich für das Nackte, eine anatomische Grundlage zu haben, die sich der Sache nach auf Skelet und Muskeln beschränkte. Denn da Alles, was an Kunstwerken, die den Menschenkörper nachbilden, auf ideale Schönheit Anspruch macht, zunächst anatomisch richtig sein muss, wenn es gleich hierdurch allein nicht schön wird, so erkannte man die Abhängigkeit des Nackten und

somit auch der bekleideten Figur von dem anatomischen Unterbau und strebte nach dessen Erkenntniss. Hierzu machten die Künstler theils selbst anatomische Studien an der Leiche, theils zogen sie Anatomen von Fach zn Rathe und so bildete sich die Kunstanatomie als lehrbare Wissenschaft.

Erst durch dieses Zusammenwirken von Künstlern und Anatomen wurde unter immer zunehmender Gelegenheit, menschliche Leichen zu zergliedern, bei den Anatomen von Fach der Wunsch rege, innere Theile des Menschenkörpers nach der Natur abzubilden, ein Unternehmen, an das man ohne Künstlerbeihülfe nicht denken durfte, wenn nicht, wie häufig geschah, der Anatom selbst Zeichner war. Es entstand die individuelle Nachbildung anatomischer Theile, wie sie eben bei der Zergliederung selbst gesehen wurden, so weit man damals anatomisch sehen gelernt hatte.

Erst nachdem diese individuell treue Nachbildung zu einiger Höhe gestiegen war, lernte man einsehen, dass zu dem Lehrzwecke die individuelle Nachbildung nicht genüge, sondern jene constante Mittelform aufzusuchen sei, welche aller individuellen Bildung zu Grunde liegt. Nicht das in Einer Leiche Gefundene darf dem Lernenden überliefert werden, sondern das, was in dem vielfach Gesehenen constant immer wiederkehrt, also als die eigentlich naturgemässe Bildung anzusehen ist; dies ist die ideale anatomische Mittelform, die in keiner Leiche vollkommen gesehen wird.

Der Künstler musste das nothwendige Dasein einer solchen anatomischen Grundform schon daraus ahnen, dass dem Nackten selbst eine ideale Mittelform zukommt, die nicht individuell ist und die allein als schön bezeichnet wird, dass also auch dem anatomischen Unterbau eine ideale Mittelform zukommen müsse, welche Schönheit begründe, wenn gleich für sich allein nicht herstelle. Der Anatom musste eine schöne Mittelform des anatomischen Baues ahnen, weil das Individuelle nie allgemeine Norm sein kann und auch in der Natur allem Vielfachen eine constante Form zu Grunde liegen muss. Dieser Form wird aber Schönheit beizumessen sein, weil die ideale Naturform uns überall als schön erscheint. Man suchte aber diese anatomische Mittelform theils auf künstlerischem Wege durch ideale Erfassung des Naturgemässen durch innere Anschauung, theils auf wissenschaftlichem Wege durch Messen, Vergleichen, genaueres Sehen.

So kam die anatomische Abbildung von der blos schematischen Darstellung zu der individuellen Nachbildung und zur idealen Auffassung der Theile, nicht wie sie sich in der Leiche zeigen, sondern wie sie im lebenden Körper zu denken sind. Auch die Kunstanatomie musste diesen Weg gehen, nur dass sie die

beiden ersten Stadien schneller durchschritt und früher bei dem ihr geläufigeren Ideale anlangte.

Die Hülfsmittel zur anatomischen Darstellung waren schon im Mittelalter, jener bilderreichen Zeit, reichlich geboten, da man Handschriften zeitig und häufig genug mit Miniaturen versah. Doch sind anatomische Abbildungen in Handschriften selten, wenigstens ist eine von uns deshalb im Serapeum 1850, S. 208 ergangene Anfrage unbeantwortet geblieben. Eine Pergamenthandschrift der Dresdener Bibliothek (D. 92, 93 fol. max.), eine lateinische Uebersetzung des Galen, enthält einige mehr symbolische als darstellende, in anatomischer Hinsicht wenig instructive Miniaturen (s. Geschichte d. anat. Abb. S. 2 und die dazu gehörige Chromolithographie), doch fehlt das Skelet und die Verrichtung einer Leichenöffnung gänzlich. Weit häufiger kommen in Handschriften Abbildungen von Pflanzen, von chirurgischen Instrumenten und Operationen vor. Als Vervielfältigungsmittel bot sich zuerst der wohl bereits im XIV. Jahrhundert erfundene, in der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu einer gewissen Höhe gelangte, von da an aber wieder gesunkene Holzschnitt dar, der sich zu anatomischen Abbildungen durch Wohlfeilheit, durch die grosse Zahl von Abzügen, die er aushält, und durch die Bequemlichkeit, gleich in der Schriftform abgedruckt werden zu können, so dass der Bogen nur Einmal durch die Presse läuft, vielfach empfahl und verwendet wurde. An seine Stelle trat gegen Ende des XVI. Jahrhunderts der zu Ausgang des XV. Jahrhunderts erfundene Kupferstich, der allerdings feinere Theile besser darzustellen und die Verschiedenheit der anatomischen Gewebe durch mehrfache Schraffirung und mannichfaltige Kunstweisen auszudrücken vermochte und sich somit zu einer Zeit vorzüglich empfehlen musste, wo eine immer mehr in's Feine gehende Anatomie gefordert wurde und der Holzschnitt bereits gesunken war. Doch ist bei der grösseren Kostbarkeit des Kupferstichs, der in gut gearbeiteten Platten wenig Abdrücke aushält und der nicht mit der Schrift zugleich abgezogen werden kann, im XIX. Jahrhunderte der Holzschnitt wieder vorgesucht und zu anatomischen Zwecken mit Glück ausgebildet worden, während andere Hülfsmittel gleichzeitig sich darboten, wie die zu feineren Darstellungen wenig geeignete und allzu einförmige, im Gelingen der Abzüge unsichere Lithographie, der zu harte und kritzliche Stahlstich, die unrichtig darstellende und nicht dauerhafte Daguerreotypie und Photographie. Früher schon hatte im XVII. und XVIII. Jahrhunderte der Buntdruck in Holz und Kupfer vorübergehende Anwendung für anatomische Abbildung gefunden.

Von den oben genannten Formen und Zwecken, welche die bildliche Darstellung in der Anatomie annahm und verfolgte: der schematischen, individuellen, idealen und der Kunstanatomie konnte

die schematische einen bedeutenden Künstler weder anziehen, noch beschäftigen, wie man denn auch an den rohen Darstellungen bei Magnus Hundt, Peiligk und zum Theil auch Ketham (Gesch. der anat. Abb. S. 23, 18 fg.) wohl sehen kann. Die ideale Darstellung war für die ersten Anfänge anatomischer Abbildung nicht geeignet und konnte nur das Eigenthum vorgerückter Zeiten werden; es blieb also nur die individuelle Darstellung und die Kunstanatomie übrig, wo man bessere Kräfte bethätigt erwarten durfte; dies namentlich in der letztern, während für die erstere der Anatom selbst wohl das Beste thun musste.

Der zuerst hier zu nennende bedeutende Künstler, der für Anatomie thätig war, ist Lionardo da Vinci (geb. 1443 oder 1452, † 1518 oder 1519), welcher theils den Anatomen Marcantonio della Torre zu Pavia (geb. um 1473, † 1506 oder 1512) zum Behuf eines von diesem über wissenschaftliche Anatomie herauszugebenden Werkes mit seiner Kunst unterstützte, theils vielfache Skizzen anatomischer Gegenstände zum Behufe seiner eigenen Arbeiten hinterlassen hat. Das Werk des Della Torre kam nicht zu Stande, weil dieser vor Vollendung desselben starb, auch scheinen die Vorarbeiten dazu gänzlich verloren zu sein; die Skizzen des Da Vinci aber sind in einem Bande Handzeichnungen enthalten, der gegenwärtig zu der Privatbibliothek der Königin Victoria gehört, aber auch in anderen Sammlungen zerstreut. So ist denn dieser erste Versuch durch die Ungunst der Verhältnisse nur der Kunstanatomie, nicht aber der anatomischen Wissenschaft zu Gute gegangen. Nachbildungen der Skizzen des Da Vinci finden sich in C. G. Gerli *disegni da L. d. V., Milano* 1784. fol., *con note di* G. Vallardi, *Milano* 1830. fol., in J. Chamberlaine *original designs, Lond.* 1812. fol. und ein einzelnes Blatt, die Geschlechtsvereinigung darstellend, in Leon. da Vinci *tabula anatomica, Lunaeburgi* 1830. 4. (Gesch. d. anat. Abb. S. 6—9, mit Nachbildungen.)

Der als Maler, Bildhauer und Architect hochberühmte Michelangelo Buonarroti (geb. 1474, † 1563) beschäftigte sich in Florenz und Rom sehr eifrig mit Anatomie zum Behuf seiner eigenen Ausbildung als Künstler und scheint an letzterem Orte von dem bekannten Anatomen Realdo Colombo († 1559) dabei unterstützt worden zu sein. Für wissenschaftliche Anatomie hat Buonarroti gewiss nicht gearbeitet, wie denn auch das Werk des Colombo ohne Abbildungen ist, aber einzelne Studien zur Kunstanatomie sind enthalten in Seroux d'Agincourt *histoire de l'art par les monumens. Paris* 1811. f., *tom.* VI. *pl.* 178 und in V. Denon *monumens des arts du dessin, Paris* 1829. f. *pl.* 76. Ferner ein besonderes Blatt: stehender Muskelmann mit beigegebenen Proportionen wurde nach Buonarroti gestochen von Giov. Fabbri im Anfange des XVIII. Jahrhunderts, verkleinert nachge-

bildet in G. d. anat. Abb. S. 11. Zu erwähnen ist noch das unter dem Namen der Leichenöffnung bekannte, von Buonarroti gezeichnete Nachtstück bei *d'Agincourt tom.* VI. *pl.* 177.

Von Rafaello Santi, seinem grossen Zeitgenossen (geb. 1483, † 1520), wird ein gleiches anatomisches Studium nicht berichtet, so dass selbst Vasari ihn deshalb entschuldigen zu müssen glaubt, aber es finden sich in verschiedenen Sammlungen anatomische Skizzen vor, welche das sorgfältigste Studium des Künstlers auch in dieser Beziehung beurkunden, s. Passavant Rafael von Urbino Bd. II. S. 470, 476, 521, 557, 577, 610, 612. Besonders bemerkenswerth ist eine früher in der Sammlung von Thomas Lawrence zu London, später in der des Königs der Niederlande, jetzt in der des Herrn Leembrugge zu Amsterdam befindliche Skizze der Gruppe trauernder Frauen aus der Grablegung im Palast Borghese; man sieht hier die zusammensinkende Maria als Skelet gezeichnet, s. *Lawrence Gallery, London* 1841. f. *tab.* 8. Hiernach in G. d. anat. Abb. S. 15.

Für descriptive Anatomie möge eines schönen Holzschnittes gedacht werden, welcher über eine im Jahr 1517 zu Strasburg durch Wendelin Hock vorgenommene Leichenöffnung von Hans Wächtlin, dem Meister mit den gekreuzten Pilgerstäben (*maitre aux bourdons croisés*) gefertigt, zuerst als einzelnes Blatt verkauft, dann aber mehreren ärztlichen Büchern beigelegt, auch nachgeschnitten wurde, so Hans von Gerssdorf Feldtbuch der Wundarznei, Strasburg 1517. kl. f., 1528. 4., Laurent. Phryesen Spiegel der Arznei, Strasburg 1518. f. In den untergesetzten deutschen Versen wird Wächtlin ausdrücklich als Urheber genannt; eine verkleinerte Nachbildung davon s. G. d. anat. Abb. S. 26.

Wie sehr aber die Kunstanatomie nicht nur, sondern auch die zur wissenschaftlichen Anatomie gehörige Abbildung von den Schulen der bildenden Kunst beherrscht wurde, sieht man deutlich einerseits an einem zur Kenntniss der Knochen und Muskeln für Künstler bestimmten Blatte, welches Rosso de' Rossi, *Maitre Roux* (geb. 1496, † 1541) gezeichnet und Domenico Fiorentino, del Barbiere (geb. 1506) gestochen hat als Anfang einer nicht weiter vollendeten Kunstanatomie, andererseits an einem Werke über wissenschaftliche Anatomie, welches der Anatom Charles Estienne, *Carolus Stephanus* († 1564) zu Paris im Jahre 1545 herausgab. In ersterem sieht man das Ueberwiegen der Ornamentik und der missverstanden nachgeahmten Antike über die Einfachheit der wahrhaft schönen Form, in dem letzteren das zwecklose Ueberwiegen des Nackten über das Anatomische, so dass dieses selbst dadurch undeutlich wird, und eine vorwaltend decorative Behandlung in Stellung der Körper und in deren Umgebung und Beiwerken. In beiden aber, dem Rossi'schen Blatte sowohl als in dem Estienne'schen Werke, erkennt man den Geist

der Schule von Fontainebleau mit allen seinen Mängeln; Nachbildungen beider Erzeugnisse s. in G. d. anat. Abb. S. 17, 36, 37.

Noch vor Ablauf der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war die individuelle, descriptive Anatomie dahin gelangt, zur Auffindung und Darstellung der anatomischen Mittelform sich zu erheben und sie in solcher Schönheit bei den Knochen und Muskeln vor das Auge zu bringen, dass dadurch eine neue Epoche der Kunstanatomie begründet wurde, obgleich die Darstellung nur zur Reform der wissenschaftlichen Anatomie bestimmt war. Diese Figuren zeichnete für den grossen Reformator der Anatomie Andreas Vesal aus Brüssel (geb. 1513, † 1564) der niederländische Maler Jan Stephan van Calcar († 1546), ein Schüler Titian's, daher dieselben auch fälschlich dem Titian zugeschrieben worden sind; der Holzschneider ist unbekannt. Sie erschienen in den beiden Hauptwerken Vesal's: *De humani corporis fabrica libri septem, Basil.* 1543. f., *edit. II. Basil.* 1555. f. und *Suorum de humani corporis fabrica librorum epitome, Basil.* 1543. f. Dem Geiste des XVI. Jahrhunderts gemäss und mit richtigem Sinne für das Schöne in der Natur ist in diesen zahlreichen Vesal'schen Figuren die anatomische Mittelform künstlerisch erfasst, sie sind daher in unzählige Nachbildungen übergegangen und namentlich haben die Skelet- und Muskelfiguren bis auf Albinus hin die Grundlage für die Kunstanatomie abgegeben. Vesal begann vor seinen Hauptwerken mit der Herausgabe eines weit unvollkommenern Werkes in sechs Blättern, *Imprimebat B(ernardinus) Vitalis, Venetus, sumptibus Joannis Stephani Calcariensis.* 1538. f., welches ebenfalls blattgrosse Abbildungen enthält und den reformatorischen Geist bereits ahnen liess, der später zu solcher Bedeutung sich erhob. (G. d. anat. Abb. S. 43—58, 190—193.)

Unter den Nachahmern Vesal's tritt als vorzugsweise bemerkenswerth der spanische Anatom Juan Valverde de Hamusco hervor, dessen anatomisches Werk *Historia de la composicion del cuerpo humano* zu Rom 1556 in fol. herauskam. Die Abbildungen darin sind grösstentheils Nachbildungen Vesalischer Figuren, sechs dem Valverde selbst angehörige Tafeln kommen an Geschmack und Schönheit der Zeichnung den Vesalischen Abbildungen nicht gleich. Als Zeichner dieses Werkes nennt man den spanischen Maler Gaspar Becerra (geb. 1520, † 1570), von welchem man auch eine anatomische Gipsstatuette zum Gebrauch für Künstler hat. Der Kupferstecher war, wenigstens für einen Theil der Tafeln, der Lothringer Nicolas Beautrizet oder Beatrizet, dessen Monogramm einige Tafeln tragen. Das Werk des Valverde erschien italienisch: *Roma* 1560. f., *Venez.* 1586. f., lateinisch *Venet.* 1589. f. Der Antwerpner Buchdrucker Christoffel Plantijn (geb. 1514, † 1589) liess die Tafeln nachstechen und gab sie mit den Erklärungen, jedoch ohne den vollständigen

Text des Valverde, theils lateinisch: *Antwerp.* 1566. f., theils holländisch *Antwerp.* 1568. f. heraus, welchen beiden Ausgaben noch mehrere andere folgten. Der lateinische Titel ist: *Vivae imagines partium corporis humani*, der holländische: *Anatomie oft leevende beelden van de deelen des menschelicken lichaems*, und von hier aus sind die Abbildungen noch in mehrere spätere Werke übergegangen. (G. d. anat. Abb. S. 63—65.)

Von unserem Albrecht Dürer (geb. 1471, † 1528) hat man keine anatomischen Abbildungen, sein bekanntes Werk über die Proportionen des Menschenkörpers (zuerst Nürnberg 1528. f.) enthält nur nackte Figuren in Holzschnitt. Sein Nachahmer, der Spanier Juan Arphe y Villafañe (geb. 1535), ein berühmter Gold- und Silberarbeiter, giebt weniger nackte Figuren, aber etwas Anatomie der Muskeln; sein Werk: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura* erschien in einer der frühern Ausgaben *Sevilla* 1585. f. und hat Holzschnitte; zuletzt in der achten Ausgabe *Madrid* 1806. f. (G. d. anat. Abb. S. 72—74.) Auch der spanische Maler Alonso Berruguete (geb. 1480, † 1561) wird als ein Künstler genannt, welcher sich eifrig mit Anatomie und Proportionslehre des Menschenkörpers beschäftigt habe.

Vor Allem aber ist hier die eklektische Kunstschule der Carracci zu Bologna und Rom zu nennen, als deren Begründer und Häupter Ludovico Carracci (geb. 1555, † 1619), Annibale C. (geb. 1560, † 1609) und Agostino C. (geb. 1557, † 1602 oder 1605) gelten, wo man nächst andern dem Künstler nöthigen Studien auch Kunstanatomie methodisch trieb. Hierher gehört auch der Maler Luigi Cardi zu Rom, genannt Cigoli oder Civoli (geb. 1556, † 1613), der ebenfalls dem Studium der Kunstanatomie eifrig oblag und eine in den Ateliers der Künstler lange in Gebrauch gebliebene anatomische Statuette anfertigte.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts ging die Kunstweise des Holzschnittes in ihren Leistungen zurück und namentlich für die anatomische Abbildung trat der Kupferstich an dessen Stelle, allerdings für feinere Untersuchungen geeigneter. Das erste grössere Werk dieser Art, über die gesammte Anatomie des Menschen sich verbreitend, gab der Paduaner Anatom Giulio Casserio aus Piacenza (geb. 1561, † 1616); dessen Zeichner war Odoardo Fialetti aus Bologna (geb. 1573, † 1638), der Stecher Francesco Valegio. Diese in Folioblattseite ausgeführten Tafeln erschienen nicht alle zu gleicher Zeit, da die Kupferplatten sich in den Händen von Casserio's Erben befanden; am vollständigsten erschienen sie, 107 an der Zahl, in der Gesammtausgabe von des Anatomen Adrian van den Spieghel aus Brüssel (geb. 1578, † 1625) medicinischen Werken: *Adriani Spigelii opera ed. J. Ant. van der*

Linden, Amsterdami 1645. f. An einfacher naturgemässer Darstellung stehen sie im Ganzen den Vesalischen Tafeln nach, sind aber vollständiger und zeigen die vorgerückte Anatomie des XVII. Jahrhunderts. (G. d. anat. Abb. S. 76—80.)

Dem Maler Pietro Berrettini da Cortona (geb. 1596, † 1669) werden 27 grosse anatomische Tafeln zugeschrieben, welche im Jahr 1618 begonnen und von Luca Ciamberlano gestochen wurden. Sie erschienen in zwei verschiedenen Ausgaben: *Rom.* 1741. f. *ed. Petrioli* und *Rom.* 1788 f. *ed. Petraglia* mit lateinischem Text und dem Titel: *Tabulae anatomicae.* In der ersten Ausgabe tragen die ersten 19 Tafeln neben der Hauptfigur noch mehrere nicht dazu gehörige und aus anderen Werken copirte Nebenfiguren, welche in der zweiten Ausgabe weggeschliffen sind. Die Figuren sind schön gezeichnet und gestochen und die vorzüglichste Arbeit ist auf die in den Theilen verbreiteten Nerven gewendet; sie sind durchaus nur für Aerzte, nicht für Künstler bestimmt, auch ist die Urheberschaft des Berrettini für dieselben wenig begründet, ja selbst ziemlich zweifelhaft. Der Anatom, für welchen oder nach welchem sie gearbeitet wurden, ist nicht bekannt. (G. d. anat. Abb. S. 84—87.)

Der buntgedruckte Holzschnitt wurde in dem Werke des Wiederentdeckers der Lymphgefässe Gasparo Aselli aus Cremona (geb. um 1581, † 1626) auf vier Tafeln benutzt, deren jede ausser weiss und schwarz noch dunkelroth und blassroth hat, somit ein mehrfarbig schattirtes Bild darstellt; der Holzschneider ist unbekannt. Diese seltene Schrift führt den Titel: *De lactibus siue lacteis venis, Mediolani* 1627. 4., die späteren Ausgaben haben Kupferstiche von geringem Werthe. (G. d. anat. Abb. S. 88 fg.)

Der Buntkupferdruck nach Jacob Christoph Le Blon aus Frankfurt a. M. (geb. 1670, † 1741) wurde für anatomische Zwecke benutzt von Jan Ladmiral (geb. 1698, † 1773) und zwar unter der Anatomen F. Ruysch und B. S. Albinus Unterstützung besonders für feinere Anatomie; in grossen, wissenschaftlich wenig werthvollen, aber zahlreichen Tafeln von Jacob Fabian Gautier d'Agoty aus Marseille (geb. um 1717, † 1786), einem Schüler Le Blon's; s. G. d. anat. Abb. S. 105—111.

Von bedeutenden Künstlern, welche für wissenschaftliche Anatomie gearbeitet haben, ist noch Gerard de Lairesse aus Lüttich (geb. 1640, † 1711) zu nennen, welcher die 107 grossen Tafeln zu des Leidener Anatomen Gottfrid Bidloo (geb. 1649, † 1713) *Anatomia humani corporis, Amstelod.* 1685. fol. max. gezeichnet hat. Ausser dem Titelkupfer, einem Portrait und drei Tafeln nackter Körper sind die übrigen 105 Kupfer anatomischen Inhaltes; man vermisst an ihnen die Correctheit und die Wahrheit der Gewebe, da der Anatom den Künstler zu wenig bei der Arbeit leitete und überwachte. Als Stecher werden die Brüder

van Gunst genannt, doch nicht auf den Stichen selbst. Die Platten wurden noch einigemal abgezogen, so mit holländischem Text *Amsterdam* 1690. f. max., mit englischem Text und unrechtmässiger Weise unter William Cowper's Namen *Oxford* 1697. f. m. und eben so lateinisch *Lugd. Batav.* 1739. f. m. (G. d. anat. Abb. S. 93—95.)

Der holländische Maler und Kupferstecher Jan Wandelaer aus Amsterdam (geb. 1690, † 1759) hatte bereits für die Anatomen Friedr. Ruysch und Arent Cant mehrere bildliche Arbeiten ausgeführt, als er seit 1723 von dem grossen Leidener Anatomen Bernard Siegfried Albinus aus Frankfurt an der Oder (geb. 1697, † 1770) zur anatomischen Zeichnung weiter herangebildet wurde; er führte in Zeichnung und Stich die Arbeiten für denselben kunstreich und zu dessen Zufriedenheit aus, so dass sie noch heute als Muster anatomischer Abbildung an künstlerischer Schönheit und wissenschaftlicher Genauigkeit gelten. Albinus macht, wie früher Vesal, Epoche in der beschreibenden Anatomie und, wie bei diesem, ging sein Streben auf Erforschung und Darstellung der anatomischen Mittelform; die Erforschung geschah, der Zeit und dem Lande nach, in welchem Albinus lebte, mehr wissenschaftlich durch zahlreiche Messungen und Vergleichungen und durch Zeichnung vermittelst vorgespannter in ungleicher Weite von dem Gegenstande abstehender Netze; die Zeichnung ist mehr perspectivisch als architectonisch, nämlich aus Einem Augenpuncte gesehen, was von dem Anatomen Peter Camper (geb. 1722, † 1789), der selbst ein guter Zeichner war, getadelt wurde, worüber Albinus seinen Künstler warm vertheidigte. Die wichtigsten Werke des Albinus, in welchen diese Abbildungen vorkommen, sind: *Icones ossium foetus humani. Lugd. Batav.* 1737. 4.; *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani. Lugd. Bat.* 1747. fol. max.; *Tabb. uteri mulieris gravidae. Lugd. Bat.* 1748. f. m., et *Appendix ibid.* 1751. f. m.; *Tabb. ossium humanorum. Lugd. Bat.* 1753. f. m. (G. d. anat. Abb. S. 113—117, 119.)

Von Kupferstechern sind unter vielen zu nennen der Engländer Robert Strange (geb. 1723, † 1792), von welchem in des Wundarztes William Hunter (geb. 1718, † 1783) grossem Werke: *Anatomia uteri humani gravidi, Birmingham* 1774. fol. max., zwei Platten gestochen wurden, nämlich Tab. 4 und 6 in ausgeführter Schraffirung (G. d. anat. Abb. S. 127); der Franzose François Aliamet, der für dasselbe Werk vier Tafeln stach, Tab. 15, 21, 22, 26; die Italiener Pietro und Faustino Anderloni, von welchen besonders der letztere für den berühmten Anatomen Antonio Scarpa zu Pavia (geb. 1747, † 1832) nach dessen eigenen Zeichnungen thätig war, s. *Scarpa, Tabulae nevrologicae. Ticini* 1794. f. maj. und: *De penitiori ossium structura. Lips.* 1799. 4. (G. d. anat. Abb. S. 128—130.)

Der hochverdiente deutsche Anatom Samuel Thomas von Sömmering aus Thorn (geb. 1755, † 1830), nach Albinus gebildet, strebte vor Allem dahin, die anatomischen Theile wahrhaft künstlerisch und so darstellen zu lassen, wie sie im lebenden Körper gedacht werden müssen; er war selbst ein guter Zeichner und mit einem fein gebildeten Kunstsinn versehen, benutzte aber meist den von ihm selbst für die anatomische Darstellung herangezogenen Christian Köck († 1818) als Zeichner und eine grosse Anzahl Kupferstecher zu seinen sehr zahlreichen Werken. Von diesen sind durch ihre Abbildungen wichtig: die Werke über die Sinneswerkzeuge, die von 1801 bis 1809 einzeln erschienen; die Abbildung des weiblichen Skeletes Frankfurt a. M. 1797. f., die Abbildung menschlicher Früchte ebendas. 1799. fol. max., die Abbildung der Gehirnbasis, ebendas. 1799. f. u. a. m. (G. d. anat. Abb. S. 131—139.)

Endlich wären noch diejenigen Künstler zu nennen, welche an der von dem Anatomen Paolo Mascagni (geb. 1752, † 1815) nachgelassenen grossen Anatomie an Zeichnung und Stich gearbeitet haben; diese erschien von den Professoren Vacca-Berlinghieri, Barzellotti und Rosini herausgegeben unter dem Titel: *Anatomia universa* und *Anatomiae universae icones, Pisis* 1823 — 1832. fol. et fol. max., 88 Tafeln im grössten Querfolio, illuminirte Kupfer. (G. d. anat. Abb. S. 143—147.)

Neuere Künstler und Anatomen mögen, da hier zum Theil über Lebende zu berichten wäre, vorläufig in der gegenwärtigen Arbeit aus naheliegenden Gründen übergangen werden, wie denn auch eine Aufzählung der zur eigentlichen Kunstanatomie gehörigen Werke mehr zu dem Gegenstand einer besondern Arbeit sich eignen wird, für welche die vollständige Literatur der Kunstanatomie, welche in der Geschichte der anatomischen Abbildung S. 185 fg. gegeben und in zahlreichen Artikeln des genannten Werkes schriftlich und bildlich erläutert worden ist, zur Grundlage dienen kann.

Die Communion des heiligen Hieronymus.

Gemälde von Domenichino zu Czarny Ostrow in Podolien.

Aus einem im Jahre 1841 zu Wilno in polnischer Sprache erschienenen Werke: „Podolien, Volhynien, die Ukraine oder Ort- und Zeitbilder"
von
Alex. Preździecki.

Czarny Ostrow, Stadt und Schloss in Podolien auf einer Anhöhe, zwischen Seen und Waldungen, am Zusammenfluss des Boh und Mszaniec belegen, ist seit undenklichen Zeiten ein Familiengut, was niemals durch Verkauf in fremde Hände kam. Im Jahre 1582 ererbten es auf diese Weise die von Wiszniowiecki, und nach deren Aussterben, ohne männliche Nachkommen, gelangte es durch eine von Ogińska an die Herren von Przezdziecki, die sich nun seit einem Jahrhunderte ungestört dieses schönen Besitzthums erfreuen.

Die Natur stattete die Lage des Ortes mit verschwenderischer Freigebigkeit aus. — Wohlhabenheit und Bildung der Besitzer schuf hier demnächst ein wahres Eldorado, wie man sich dessen in einem so abgelegenen Landesgebiete kaum vermuthen oder es nur ahnen dürfte.

Unverkennbar sind zur Verherrlichung dieses Paradieses mehrere Generationen hindurch bedeutende Mittel hergegeben worden. Aber die Verwendung dieses Ueberflusses bekundet auch durchweg den Geschmack und den Kunstsinn der Besitzer.

Eine schöne Kirche, herrliche Gebäude, grossartige Gartenanlagen geben Zeugniss unermüdeter Wirksamkeit und unversiechbarer Opfer; vor allem aber das Vorhandensein eines stehenden Orchesters, einer Bibliothek — und einer Gemälde-Gallerie. Der italienische Maler Signore Bacelli ist noch jetzt mit deren Vermehrung und Beaufsichtigung beschäftigt. Es ist derselbe Künstler, der schon seit vielen Jahren in Polen arbeitet, der früher zu Krzemieniec in dem Hause des Herrn Tadeus von Czacki und später einige Jahre vor dem Verfalle des Lyceums dort wohnte, dessen Bilder in allen bedeutenden Kirchen, dessen Portraits in allen guten Häusern Volhyniens und Podoliens zu finden sind. — Man erkennt in seinen Gemälden richtige Zeichnung einer akademischen Schule, und diese tritt befriedigend mehr in die Augen, als einiger Mangel der Erfindung in den Compositionen und des lebendigen Colorits.

Nun, dieser Bacelli macht in Abwesenheit des Besitzers den gefälligen Führer durch die feenartigen Parkanlagen, und zeigt natürlich in dem jederzeit der Gastfreiheit geöffneten Schlosse vor allem gern einen langen Saal im zweiten Stockwerk mit vielen Oelgemälden, unter denen das Abendmahl des heiligen Hieronymus von Domenichino (Domenico Zampieri) den grössten und würdigsten Platz einnimmt (s. Zusatz 1).

Der Berichterstatter widmet diesem Bilde nachstehende Beschreibung, die dem Worte und Sinne nach möglichst treu wiedergegeben wird.

„Wer sah und kennt nicht den Kupferstich, der das Gemälde dieser Communion des heiligen Hieronymus im Vatikan wiedergiebt? (s. Zusatz 2) Da haben wir es vor uns in dem Zauber seiner natürlichen Grösse, in dem ganzen Farbenschimmer des grossen Meisters! — Wer könnte so die religiöse Ruhe des sterbenden Greises, und diesen Ausdruck himmlischer Seligkeit, der über sein Antlitz ausgegossen ist, wiedergeben? Und mit welchem heiligen Schauer sieht nicht der Caplan auf den unsichtbaren Gott, den er mit zitternder Hand über dem Kelche den Lippen des Sterbenden darreicht. Der Diakonus, kalten, strengen Blickes, und ein junger Cleriker auf den Knieen in tiefster Rührung, durchdrungen von dem Geiste der Religion, sind, wenn auch mit verändertem Ausdruck im Gesicht, von demselben Gedanken ergriffen. Wie deutlich zeigt sich nicht der Schmerz auf den Wangen der Anwesenden, die Hieronymus auf den Händen halten, und der Heilige, sich auf einen allegorischen Löwen stützend, dessen kräftiges Haupt mit dem verschmachteten Körper des Greises einen schönen Contrast bildet — empfängt mit dem letzten Athemzuge — den Erlöser.

In dem obern Raume erscheinen hier keine Engelein, das ist der einzige Unterschied gegen das Bild im Vatikan, und ein zweiter noch, dass dort ein Unterdiakonus, hier aber ein Cleriker im Chorhemde vor dem Caplan kniet.

Dieses Gemälde kaufte nach Versicherung des Malers Bacelli der Vater des jetzigen Besitzers, Herr Michael v. Prźezdziecki, Starost zu Pińsk, in Italien.

Der Ueberlieferung zufolge soll dieses ein wirkliches Original-Werk Domenichino's sein, was er für die Kirche des heiligen Hieronymus della Carità in Rom malte; da aber die Dimensionen etwas zu klein angenommen waren, so musste der grosse Meister das Bild noch einmal copiren, und da fügte er erst die Engel oben hinzu. Es sei dem wie ihm wolle, so kann dieses Gemälde in keinem Falle eine anderweitige Copie sein, denn überall macht sich Domenichino's kühner Pinsel bemerklich.

Es sind vielfache Forschungen angestellt, um irgend etwas

Bestimmtes über dieses merkwürdige Bild aufzufinden. — In der Lebensgeschichte des Künstlers wird nachstehende Anekdote erzählt.

Domenichino trifft in der Kirche des heiligen Hieronymus della Carità einen ihm unbekannten Maler, der eine Copie von seinem grossen Bilde nimmt. Gleichfalls unerkannt naht er demselben und spricht seine Bemerkungen selbst über das Muster aus, tadelt einzelne Dinge und räth an, solche in der Copie abzuändern. Durch diese Kritik zur Ungeduld gereizt, wirft der Maler ihm den Pinsel in's Gesicht und sagt zu dem vermeintlich Verwegenen mit Geringschätzung: „So mach's denn besser!" — Domenichino hebt den Pinsel ruhig von der Erde auf, setzt sich an's Werk und alsbald ist der grosse Meister verrathen.[1])

Sollte es etwa dieses Bild sein, was wir vor uns sehen? Vielleicht liegt hierin der Schlüssel des bis dahin ungelösten Räthsels. König Stanislaus August liess durch den Kanzler Chreptowicz für das Gemälde 5000 Dukaten bieten, aber der glückliche Erwerber antwortete dem Schwager, dass er einen so werthen Schatz um keinen Preis ablassen wolle.

In stummer Verehrung standen wir vor dem Gemälde; es war mir unbegreiflich, wie ich bisher von demselben nichts gehört haben konnte.

Alles Merkwürdige ausserhalb der Grenze ist uns bekannt, und im eigenen Vaterlande achtet Niemand auf ein Meisterwerk der Kunst, oder auf die Schönheiten der Natur.

Haben denn wohl viele Personen die zu Czarny Ostrow befindliche Communion des heiligen Hieronymus oder die Statue des Perseus von Canova zu Orchowo in Volhynien gesehen? Hat denn auch nur Einer von den Vielen, die die Rheinufer besuchen, eine Fahrt nach dem Dniester unternommen?

Neben dem Gemälde Domenichino's verschwinden alle andern. Kaum wirft man die Augen nach einer „Rettung des Moses" und nach einem „Grusse der drei Könige" aus der venetianischen Schule, auf Bourgignon's Schlacht und die trefflichen Familienbildnisse, unter denen Frauengesichter von seltener Schönheit anzutreffen sind. Wir folgten dem Italiener, der uns in das untere Geschoss zur Bibliothek führte."

Zusätze und Anmerkungen des Uebersetzers.

Zusatz 1. Domenichino, eigentlich Domenico Zampieri, ein Zeitgenosse Guido Reni's und nebst ihm Schüler der Carracci,

1) Vgl. Füssli (nicht Füssling, wie er im Polnischen genannt wird) 1. Suppl. p. 217.

wurde 1581 zu Bologna geboren. Er starb, nachdem er mit mancherlei Widerwärtigkeiten und Neckereien des Schicksals gekämpft, im Jahre 1641 zu Neapel, nicht ohne Verdacht von empfangenem Gifte. Sein Ruhm als Maler ist für alle Zeit begründet. — Der heilige Johannes in der Verzückung ist durch Müller's Grabstichel der gebildeten Welt hinreichend bekannt. — Das Gemälde, dem dieser Aufsatz insbesondere gilt, das Abendmahl des heiligen Hieronymus darstellend, war in der Kirche St. Girolamo della Carità eins der wichtigsten Bilder zu Rom. Nach einer Mittheilung von Rud. Weigel befindet es sich jetzt im Vatikan (Appartemento Borgia). Der grosse Meister bekam für das göttliche Bild nicht mehr als 250 Lire. Der berühmte Poussin gestand es, dass er keinen stärkeren Maler im Ausdruck kenne, als den Domenichino, und dass nach Raphael keiner die Kunst so gründlich verstanden, besser über einen Entwurf gedacht und Alles, was sich schickt, dabei angebracht habe.

Hiernächst erklärte dieser denkende Künstler und Kenner die Verklärung Christi von Raphael, die Kreuzabnahme des Daniel Ricciarelli und den heiligen Hieronymus des Domenichino für die grössten Meisterwerke in der Malerei.

Zusatz 2. So weit hier bekannt, haben mehrere, insbesondere aber nachbenannte Künstler, das Bild durch Kupferstich vervielfältigt:

1. Joh. Cesar Testa, ein Römer im 17. Jahrhundert.
2. Sein Zeitgenosse Benoit Farjat, ein Franzose.
3. J. Pavon. (Rud. Weigel Nr. 10255.)
4. Der berühmte Deutsche oder vielmehr Schweizer Jacob Frey aus Luzern, der zu Anfange des 18. Jahrhunderts wohl ein Dutzend Gemälde des Domenichino in Kupfer wiedergab. — Die Arbeit des Letzteren vom Jahre 1729 wird den andern weit vorgezogen, indem hier Grabstichel und Radirnadel sehr glücklich vereinigt erscheinen.
5. Noch befindet sich eine vortreffliche Nachbildung des herrlichen Gemäldes in dem bekannten Werke: Chabert Galerie des Peintres, wo bei der Livr. IX., nächst dem Portrait von „Le Dominiquin," lithographirt von Maurin, und einer ausführlichen Skizze seines Lebens und Wirkens, vierzehn Nummern von den Werken dieses grossen Meisters aufgeführt werden, welche das Musée Français in Paris aufbewahrt. — Unter diesen ist denn auch die Communion des heiligen Hieronymus, von dem dann eine sehr gelungene Nachbildung gleichzeitig geliefert wird. Die Vorstellung an sich ist 10¼" hoch, 7¼" breit und mit einfachen Doppelstrichen gleichsam als Rahmen umzogen. — Unter dem äusseren Randstich links: Le Dominiquin pinx[t].; in der Mitte: Lith. de Villain, und ganz rechts: Maurin del[t]., demnächst tiefer, als Unterschrift, frei auf dem Papier: La Communion de St. Je-

rome. Hier sind die vier schwebenden Engel in der obern Ecke rechts über dem Altar zu sehen, an welchem der Priester dem vor ihm an den Stufen zusammengesunkenen Greise das Abendmahl reicht[1]).

Schbrn. Jz. v. Sz.

Nicolaus Andrea.

Ueber die Lebensverhältnisse und das Geburtsland dieses Künstlers ist man bis jetzt sehr im Unklaren gewesen. Heineken (Dictionnaire des Artistes) nennt ihn Nicolo di Andrea — um 1578 — Bartsch peintre graveur IX. p. 512 führt ihn ohne nähere Angaben unter den deutschen Monogrammatisten auf, Malpe endlich hält ihn — I. 14 — für einen Italiener aus Ancona. Ein in meinem Besitze befindliches, mir sonst noch nicht vorgekommenes Blatt hellt dieses Dunkel vollständig auf.

Es ist das Bildniss eines älteren Mannes — halbe Figur — mit langem Bart, in kostbarer Rüstung, den Commandostab in der Rechten. In gr. fol. Oval mit der Umschrift:

Doctori Stanislao Sabino Haeredi in Stracza, Advocato Vilnensi etc. Nobilitas laudabilis est, quae virtutibus ornata.

Das Bildniss in allegorischer Einfassung, oben in der Mitte der segnende Weltheiland, von Posaunen blasenden Engeln umgeben. Rechts vom Heiland sechs knieende Männer — der erste im Hermelinmantel mit langem Bart — wahrscheinlich der Vater mit fünf Söhnen, links die knieende Mutter mit vier Töchtern. Zu beiden Seiten und unten allegorische Figuren mit Inschriften, die sich zum Theil auf den siegreichen Streit des Kreuzes mit den Ungläubigen beziehen. Unten etwas nach links das bei Bartsch bezeichnete Monogramm, daneben ein römischer Krieger, der eine Kanone losschiesst, auf deren Rohr sich die Jahreszahl 1590 befindet. Im Hintergrunde des Ovals links vom Beschauer ein Wappenschild mit einem Fische, auf dem Schilde drei Strausfedern; rechts auf einer Votivtafel ein Schild mit einem aufrecht stehenden geflügelten Löwen. Die Tafel enthält die Inschrift:

---

1) Auch sind folgende Nachbildungen zu erwähnen:
6) J. Bonajuti.
7) A. Tardieu, als Gegenstück zu Morghens Transfiguration. Ein vortrefflicher Stich und das Hauptblatt des Stechers.
(Rudolph Weigel.)

Nicolaus
Andrea. Pictor
et poeta
Flensburgensis
Holsatus. Ad Vivum
Delineabat. Inventor
et in aere
sculpebat.

Nulla Dies
Sine Linea.

So ist denn aus diesem Anconiten ein Flensburger geworden, der auch Maler war und der sich sogar für einen Dichter hielt.

Das Stichelblatt ist mit kecker Malerhand, etwas trocken, in der Art der italienischen Malerradirungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts gearbeitet, was vielleicht, wenn die übrigen Blätter des Meisters auch so behandelt sind, Veranlassung gegeben hat, ihn für einen Italiener zu halten. Die Zeichnung der allegorischen Figuren ist plump.

Breslau. **Frh. v. Amstetter.**

Nachtrag.

Ausser obigem Hauptblatte kenne ich noch folgende Stiche, welche Bartsch fehlen:

Portrait: Reg. de Noailles Abb. Infu. et S. Amandi Chr. M. a Secretiorib. Cons. et apud Selimum et Amurat. Turc. Imp. Legat. an. aetat. 53. Nic. Andrea faciebat Constantinopoli 1578. Nebst dem Zeichen des Meisters. 4. S. m. Kunstcatalog, 4. Abtheil. Nr. 5203.

Wappen des Bischofs Johann Egolf von Augsburg. Catholica tectissima fides. Unten: Dei Gratia Joannes — — Augustanus MDLXXIII. Das Zeichen unter den Schildspitzen rechts. gr. f. In Sternberg's Catalog, 2. Abtheil. Nr. 1418.

Portrait und Titelblatt zu: Scienza e practica de Salv. Fabris. Copenhagen, W. Waltkirch 1606. f. Beide, das Titelkupfer wie das Portrait Christian IV. von Dänemark, tragen das Zeichen des Meisters. Ersteres ist jedoch nicht von Nicolas Andrea gestochen, sondern trägt in frühern (?) Drucken statt dessen Monogramm den Namen J. Halbeeck sc., differirt auch im Stich mit jenem Portrait Christian's. (Mittheilung des Herrn C. Meyer in Hamburg.)

Rudolph Weigel.

Berichtigung zu S. 208.

Da dem zur Beschreibung vorgelegenen Exempl. des Buches von Wolff Cyclop die zwei vorletzten Blätter fehlen (was schwer zu bemerken), so ist die Schlussschrift nicht angegeben. Ich führe diese aus Wackernagel's Bibliographie des deutschen Kirchenliedes, 1855, S. 458 nach dem einzig bekannten Exempl. in der Stadtbibliothek zu Hamburg an:

Getruckt zu Wittenburgk in der Churfurstlichē stat durch Simphorian Reinhart. Anno dñi Tausent funffhundert vnnd jm zwelfften jar.

Wiechmann-Kadow.

Berichtigungen.

Man bittet folgende Druckfehler zu berichtigen.

S. 80 Z. 10 ist zu lesen statt Herrn: Herr.
» 118 » 19 statt Windenbäume: Weidenbäume.
» 148 » 6 » Jenn.: Jerm.
» 153 » 25 » Bekleidung: Begleitung.
» 220 » 21 » Stownik: Słownik.
» — » 24 » naktadem: nakładem.
» 221 » 4 » 231: 23.
» 222 » 34 » Abel und Jozef: Abel Jozef.
» — » 40 » Brodowsni: Brodowski.
» 223 » 17 » wenn: wann.
» 224 » 18 » Dolos: Dolst.
» 225 » 21 » Jadelaeus: Taddaeus.
» — » 30 » Danel: Damel.
» — » 39 » Rustern: Rustem.
» 229 » 36 » Ici: 3ci.
» 231 » 17 » E.: f.
» 232 » 20 » E.: f.
» — » 40 » nicht: ächt.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 1. I. Jahrgang. **1855.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter.

A. Kupferstiche.

Artaria, Math., Gitanos. (Spanische Zigeuner.) Gest. von Fr. Weber. qu. fol. Mannheim, Artaria & Fontaine. 6 Thlr. Vor der Schrift 12 Thlr.

Becker, C., die Siesta. In Mezzo-Tinto gest. v. H. Sagert. gr. fol. Berlin, Sachse & Comp. 4 Thlr.

Chodowiecki, D., Portrait König Friedrich II. Gest. von E. Mandel. kl. fol. Berlin, Schröder. Tondruck. ½ Thlr.

Deger, E., das Christuskind. Date, et dabitur vobis. Gest. von X. Steifensand. fol. Düsseldorf, Schulgen. 3 Thlr.

Diez, S., das arme verlassene Weib. Gest. v. M. Schwind. fol. Braunschweig, Ramdohr. 3 Thlr.

Flüggen, G., die Prozessentscheidung. Galvanographirt von F. Hanfstängl. qu. imp. fol. Dresden, Hanfstängl. 4 Thlr.

Gaggiotti Richards, Emma, Portrait von Alexander von Humboldt. In Mezzo-Tinto gest. von P. Habelmann. fol. Berlin, Duncker. 3 Thlr. Vor der Schrift 5⅔ Thlr. Epreuves d'Artiste, sur Chine. 8 Thlr.

Gselschap, E., dies hat Christkindlein der Mutter gebracht. In Mezzo-Tinto gest. von Alph. Martinet. qu. fol. Düsseldorf, Buddeus. 4 Thlr. Chin. Pap. 6 Thlr.

Happel, F., die glückliche Familie. (Spielende Füchse.) In Mezzo-Tinto gest. von Alph. Martinet. qu. roy. fol. Düsseldorf, Buddeus. 7 Thlr. Chines. Papier 10 Thlr.

Hellwig, Th., die Orangen-Verkäuferin. In Mezzo-Tinto gest. von M. Vogt. Hallesches Kunstvereinsblatt für 1854. fol. Leipzig, R. Weigel. 3½ Thlr.

Kaulbach, Wilh., die ausziehenden Christen. Gruppe aus dem grossen Fresko-Gemälde: „Die Zerstörung Jerusalems." Gest. von H. Merz. fol. München, literar.-artist. Anstalt. 3 Thlr. 6 Ngr.

Klein, J. A., Folge von 6 Blatt Hunde. Radirt. München 1854. qu. 4. Leipzig, R. Weigel. Chines. Papier 1½ Thlr.

Köhler, C., Mirjams Lobgesang. Gest. von X. Steifensand. Rheinisch-Westphäl. Kunstvereinsblatt. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Raphael, die heilige Familie. Gest. von F. Forster. Carlsruher Kunstvereinsblatt für 1854. fol. Leipzig, R. Weigel.

——— Christus. „Vater, dein Wille geschehe!" Gest. von C. Gonzenbach. fol. München, Gypen. 1⅔ Thlr.

Schnorr von Carolsfeld, Jul., der Nibelungen Ende. Gest. von Th. Langer. Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1853. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Scholl, J. B., Mutterliebe. Radirt. gr. 4. Mainz, Kunze. 16 Ngr.

——— die Erhabenheit und Schönheit der Naturwissenschaft. Radirt. gr. 4. Mainz, Kunze. 16 Ngr.

Schrader, J., die Betende. In Mezzo-Tinto gest. von Jouanin. Hannöversches Kunstvereinsblatt für 1853/54. fol. Hannover, Schrader. 4 Thlr.

Schrödter, A., Auerbachs Keller. In Mezzo-Tinto gest. von G. Lüderitz. Kölner Kunstvereinsblatt für 1853/54. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr.

Stilke, Richard III. und die Kinder Eduards IV. In Mezzo-Tinto gest. von Fr. Oldermann. fol. Berlin, Oldermann. 4 Thlr.

Sulzer, Hauptm. **Jul. von,** der Regimentshund des K. K. Oesterreich. 7. Linien-Infanterieregiments Prohaska. Radirt. gr. qu. 4. Carlsruhe, Velten. ¼ Thlr. Chines. Pap. 9 Ngr.

B. Photographien.

Das kleine Crucifix oder der Degenknopf des Kaisers Maximilian nach A. Dürer. 16. Nördlingen, Beck. 1 Thlr.

Das Alphabet des Meisters E. S. in 23 Blatt. fol. Nördlingen, Beck. 16 Thlr.

Portrait von Emil Devrient, K. Sächs. Hofschauspieler, sitzend. Mit Fac-Simile. Von Fr. Hanfstängl. fol. Dresden, Hanfstängl. 2 Thlr.

Portrait desselben, Kniestück, stehend. Von demselben. fol. Dresden, Hanfstängl. 2½ Thlr.

Plateus Statue in München. Von A. Löcherer. gr. 4. München, Holler. 18 Ngr.
Siehe auch hinten unter den Kupferwerken: Michiels.

C. Lithographien.

l'Allemand, F., Reitergefecht. Lith. von C. Brandt. kl. qu. fol. Olmütz, Hölzel. Farbendruck. 1⅚ Thlr.

Borgel, der Stadt-Weinkeller, sogenannte Rathskeller, in Bremen. 2 Blatt: rechter und linker Flügel. qu. fol. Bremen, Kraus. Farbendruck. 3 Thlr.

Brandt, C., Villa Potocki in der Krim. kl. qu. fol. Olmütz, Hölzel. Farbendruck. 1⅓ Thlr.

Bürkel, die Schmiede. Lith. von Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 1 1/3 Thlr.

Dürer, A., Christus am Kreuz. „Es ist vollbracht." Lith. von S. Maier. fol. Carlsruhe, Velten. 1 Thlr.

Ellenrieder, Maria, die Himmelskönigin. Lith. von Maier. fol. Carlsruhe, Velten. 1 Thlr.

——————, Engelsköpfchen. „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes." Lith. von C. Schultz. qu. fol. Carlsruhe, Velten. Tondruck 21 Ngr., col. 1 Thlr.

Embden, A. v. d., 3 Blatt: Kinderleben. Lith. von G. Koch. gr. 4. Cassel, Vollmann. Jedes Blatt 1/3 Thlr., colorirt 1/2 Thlr.

Engel, 2 Blatt: die Brautwerbung. Die Braut. Lith. von F. Wolf. qu. fol. Wien, Höfelich. Tondruck, jedes Blatt 1 1/3 Thlr.

Gärtner, A., das Copernicus-Denkmal in Thorn. Farbendruck von Winckelmann & Söhne. gr. fol. Thorn, Lambeck. 2 Thlr.

Gauermann, F., der Gemsjäger auf Besuch. Lith. von A. Kaiser. gr. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2 2/3 Thlr., colorirt 5 1/3 Thlr.

——————, die Einquartirung. Lith. von A. Schrödl. gr. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 Thlr.

——————, am Attarsee. Lith. von Weixelgärtner. gr. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 2/3 Thlr.

——————, die Ruine. Lith. von Schrödl. gr. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 Thlr.

——————, ruhende Heerde. (Gegend bei Wien.) Lith. von Weixelgärtner. gr. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 2/3 Thlr.

——————, heimkehrende Heerde bei Gewitter. Lith. von Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 1/3 Thlr.

——————, kämpfende Hirsche. Lith. von Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2 2/3 Thlr., colorirt 5 1/3 Thlr.

——————, Eberjagd. Lith. von Weixelgärtner. gr. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 Thlr.

——————, eine Viehweide. Lith. von Wölffle. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 1/3 Thlr.

Geyer, die Verlobung. Lith. von F. Hanfstängl. qu. fol. Dresden, Hanfstängl. Chines. Pap. 2 Thlr.

Hartinger, A., Blumen-Bouquet. fol. Olmütz, Hölzel. Farbendruck 4 Thlr.

Heilmayer, Parthie bei Meran. (Mondlandschaft.) Lith. von J. Wölffle. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 1/3 Thlr.

——————, Schleichhändler in Nordtyrol. Lith. von J. Wölffle. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 1/3 Thlr.

——————, der heimkehrende Fischer. Lith. von Wölffle. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 1/3 Thlr.

Jacobs, der Schlaf. Lith. von Maier. qu. fol. Carlsruhe, Velten. 1 1/2 Thlr.

Lassalle, Christus am Kreuz. „Vater in deine Hände etc." Lith. von J. Bauer. kl. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2 Thlr. Rehaussé 1 Thlr.

Meyer (von Bremen), **J. G.,** Grossvaters Besuch. Lith. von C. Fischer. qu. fol. Düsseldorf, Schulte. 2 1/2 Thlr.

Meyer, Otto, die Heimkehr. Lith. von A. Günther. fol. Berlin, Violet. Tondruck $^3/_4$ Thlr.

Murillo, das unbefleckte Empfängniss. Lith. von J. Bauer. kl. fol. Wien, Paterno. Tondruck $^2/_3$ Thlr. Rehaussé 1 Thlr.

Papf, E., der Anbruch. (Bergmannsscene.) Lith. von C. Bohlau. fol. Dresden, Burdach. Tondruck 24 Ngr.

Raffalt, J., das alte Posthaus. Lith. von A. Kaiser. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck $1^1/_3$ Thlr.

————, Schloss am Weiher. Lith. von A. Kaiser. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck $1^1/_3$ Thlr.

Ranftl, der Taufgang. Lith. von Dauthage. fol. Wien, Neumann. Tondruck $1^1/_3$ Thlr.

Rietschel, E., Amalie, Königin von Griechenland, in ganzer Figur. Lith. von F. Hanfstängl. fol. Dresden, Hanfstängl. Chines. Pap. 3 Thlr.

Romberg, H., ein Eremit, Schule haltend. Lith. von F. Leybold. qu. fol. Wien, Höfelich. Tondruck $1^1/_3$ Thlr.

Scheuren, Casp., Ansicht von Düsseldorf mit Randbildern. Lith. von Sonderland. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Comp. Farbendruck 3 Thlr.

Schlesinger, H. W., Toilette-Studien. Lith. von E. Kaiser. fol. Wien, Neumann. Chines. Pap. 2 Thlr.

Tizian, Portrait von Ignatius Loyola. Mit Fac-Simile. Lith. von W. Dümler. fol. Berlin, Ullrich. $^2/_3$ Thlr.

Verlat, 2 Blatt: Auf der Lauer. Die Beute. (Fuchsstücke.) Auf Stein getuscht von H. Eschke. kl. qu. fol. Berlin, Violet. Tondruck, jedes Blatt 1 Thlr.

Wickenberg, Winterlandschaft. Auf Stein getuscht von H. Eschke. kl. qu. fol. Berlin, Violet. $^2/_3$ Thlr.

II. Kupferwerke.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern. III. Jahrgang, 3. u. 4. Lief. à 6 Blatt. gr. fol. München, Piloty & Löhle. Jede Lief. 5 Thlr.

Album der Neuzeit. Eine ausgewählte Sammlung von Lithographien nach den besten neueren Bildern aller Schulen, so wie nach weniger bekannten Bildern alter Meister. Lith. und herausgegeben von A. Bournye. 1. Heft. fol. Düsseldorf, Bournye. 2 Thlr.

Album englischer Landhäuser, Villen, Cottagen etc. 6. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. $1^1/_3$ Thlr.

Appoldt, J. S., Thierstudien. Nach anerkannt guten Meistern in Stahl gest. 10 Blatt. qu. 4. Darmstadt, Lange. $^1/_2$ Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 10. Heft. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Comp. $1^1/_2$ Thlr.

Aretin, C. M. Frhr. von, Alterthümer und Kunstdenkmale des Bayer. Herrscherhauses. 1. Lief. fol. München, literar.-artist. Anstalt. In Mappe 12 Thlr.

Art-Journal, the, for 1855. In 12 Heften. gr. 4. Leipzig, Friedlein. Jedes Heft 1 Thlr.

Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden. Gez. von Ad. Menzel. In Holz geschnitten von Ed. Kretzschmar. 2. Lief. fol. Berlin, Duncker. Chines. Pap. 3½ Thlr.

Bildnisse berühmter Deutschen. 5. Lief. 3 Blätter. kl. fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1½ Thlr. Einzelne Blätter ¼ Thlr.

Burnet's, J., Principien der Malerkunst. Erläutert durch Beispiele nach den grössten Meistern der italien., niederländ. und anderen Schulen. Aus dem Englischen von A. Görling. Mit vielen Illustrationen in Stahlstich. 7—9. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. Jede Lief. ⅓ Thlr.

Carstens, Asm. Jac., Zeichnungen in der Grossherz. Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gest. von W. Möller. 5. Heft. kl. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. ⅔ Thlr. Chines. Pap. 1 Thlr.

Central-Europa. Panoramische Ansichten der vorzüglichsten Haupt- und Residenz-Städte u. s. w., so wie der merkwürdigsten und interessantesten Gegenden Mittel-Europa's, namentlich Deutschlands. Nebst historisch-geograph. Text. 5. Lief. gr. fol. Leipzig, Payne. 1 Thlr.

Eisenlohr, F., ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung. 6. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. 1½ Thlr.

——————, mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein. 4. Heft: Cisterzienser-Kloster Maulbronn. fol. Carlsruhe, Veith. 1½ Thlr.

——————, Bauverzierungen in Stein, ausgeführt und zum praktischen Gebrauch herausgegeben. 2. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. 2 Thlr.

Förster, Ernst, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums an bis auf die neueste Zeit. 13—18. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. Jedes Heft ⅔ Thlr. Prachtausgabe in Fol. 1 Thlr.

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von J. Lohde. Neue Ausg. 16—19. Heft. gr. 4. Hamburg, J. A. Meissner. Jedes Heft 1¼ Thlr.

Gallerie, Europäische, für Malerei und Sculptur für 1854. gr. 4. Leipzig, Friedlein. Abtheilung Malerei 8 Thlr. Abtheil. Sculptur 4 Thlr.

—————— für 1855. In 12 Heften. gr. 4. Ebendas. Jedes Heft 1 Thlr.

Ghega, C. Ritter von, malerischer Atlas der Eisenbahn über den Semmering. Mit vorausgehender historisch-statistischer Uebersicht der Eisenbahnen in Oesterreich. Mit 8 Abbildungen, lith. von X. Sandmann. gr. qu. 4. Wien, Gerold. 7½ Thlr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben, R. Weigel. 1. Heft. gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Heideloff, C., die Kunst des Mittelalters in Schwaben; Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei. 1. Lief. gr. 4. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1⅓ Thlr.

Holtz, F. W., Entwürfe zu Land- und Stadtgebäuden. 5. Lief. fol. Berlin, Grieben. 2 Thlr.

Kaura, Joh. B., Bauentwürfe im byzantinischen Style, nebst Projecten im dorischen Style. fol. Leipzig, Spamer. 20 Ngr.

König, G., güldenes ABC. Gest. von Jul. Thäter. gr. qu. 8. Gotha, J. Perthes. In engl. Einband 1½ Thlr., chines. Pap. in Lederband 2½ Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich. 1—6. Lief. 4. Triest, Oesterreich. Lloyd. Jedes Heft ⅓ Thlr. Feine Ausgabe in gr. 4. 16 Ngr. Prachtausgabe fol. 24 Ngr.

Lempertz, H., Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Jahrgang 1855. fol. Cöln, Heberle. 1 Thlr. 18 Ngr.

Meichelt, H., Aquarell-Studien. Vorlegeblätter zur Erlernung des Aquarellmalens. 1. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. Farbendruck. 1½ Thlr.

——————, Ornamenten-Zeichnen für Bürger- und Gewerbeschulen. 3. Heft. gr. 4. Carlsruhe, Veith. 25 Ngr.

——————, Vorlagen zum Laviren mit Sepia und Tusche. 1. Heft. gr. 4. Carlsruhe, Veith. Tondruck. 27 Ngr.

Michiels, J. F., Album von Cöln. Photographisch dargestellt. 14 Blatt. fol. und qu. fol. Cöln, Eisen. 28 Thlr. Jedes Blatt 2 Thlr.

——————, Photographisches Album. Von den Originalen abgenommen. 1. Lief. 10 Blatt. fol. Cöln, Eisen. 20 Thlr. Jedes Blatt 2 Thlr.

Moller, Dr. G., Denkmäler der deutschen Baukunst. 4. verschönerte, verbesserte und wohlfeilere Auflage. Herausgeg. von F. M. Hessemer. 2 Bde. gr. fol. Frankfurt a. M., J. Bär. 20 Thlr. 18 Ngr.

Müller, C. O., Denkmäler der alten Kunst. 2. Bearbeitung durch F. Wieseler. 1. Band. qu. fol. Göttingen, Dieterich. 5 Thlr.

Osten, Fr., die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. Gez. und durch historischen Text erläutert. 8. Heft. fol. Darmstadt, Leske. 4 Thlr.

Prónay, Frhr. **G. v.**, Skizzen aus dem Volksleben in Ungarn. Mit 25 (lith. und) gemalten bildlichen Darstellungen von Barabás, Sterio und Weber. gr. fol. Pesth, Geibel. 18 Thlr.

Rhin, le, monumental et pittoresque. Aquarelles d'après nature, lith. en plusieurs teintes par Fourmois, Lanters et Stroobant. Livr. 1. et 2. fol. Bruxelles, Muquardt. Jede Lief. 1 Thlr. 26 Ngr. Prachtausgabe in gr. fol. 2⅔ Thlr.

Runge, L., Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens. Neue Folge. 3. und 4. Heft. Nach seinen Reiseskizzen herausgegeben. gr. fol. Berlin, Grieben. Jedes Heft 2⅓ Thlr.

Salzenberg, W., alt-christliche Baudenkmale Constantinopels vom V. bis XII. Jahrhundert. Auf Befehl Sr. Maj. des Königs aufgenommen und historisch erläutert. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 60 Thlr. Prachtausg. 75 Thlr.

Schmidt, J. C., Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter und der Renaissance, in den Diöcesen Cöln, Trier und Münster. 1. Bandes 2. Lief. fol. Trier, Lintz. 2½ Thlr.

Schneider, H. Just., Bilder aus dem Leben des Herzogs Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha. In Holz geschnitten von J. G. Flegel. 1. Heft in 6 Blättern. 4. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

Schnorr von Carolsfeld, J., die Bibel in Bildern. 6. 7. Lief. fol. Leipzig, G. Wigand. Jede Lief. ⅓ Thlr.

Schwab, Pauline, Anleitung zum Blumenmalen durch Vorlagen in Farbendruck, mit Erklärung. 1. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. 1 1/6 Thlr.

Seelig, A., Ornamentik der Industrie. fol. Annaberg, Rudolph & D. 3/4 Thlr.

Stamm-, Rang- und Quartierliste, Illustrirte, der Königl. Preuss. Armee. Gez. und lith. von F. Nordmann. 2. Lief. gr. qu. fol. Berlin, Duncker. Ausgabe No. 1. fein ausgemalt 9 1/3 Thlr. No. 2. fein colorirt 7 2/3 Thlr. No. 3. schwarz 5 1/3 Thlr. Einzelne Blätter col. 3 Thlr., schwarz 2 Thlr.

Steinbach, L., Aquarellschule. Practische Anweisung zum Aquarellmalen, nebst Erläuterungen. 3. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. Farbendruck 1 1/6 Thlr.

Studien, landschaftliche, aus dem Nachlasse des Hofmalers E. Fries, sowie ausgeführte Landschaften nach Handzeichnungen neuerer Meister. 2. und 3. Heft. kl. qu. fol. Heidelberg, Meder. Jedes Heft 1 Thlr. 6 Ngr.

Stroobant, F., Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Dessinés d'après nature, lith. en plusieurs teintes. Livr. 16 à 20. fol. Bruxelles, Muquardt. Jede Lief. 1 Thlr. 26 Ngr. Prachtausg. in gr. fol. 2 2/3 Thlr.

Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen herausgegeben von J. v. Hefner. 2. Abtheil.: 14. u. 15. Jahrhundert. 28. und 29. Lief. gr. 4. Frankfurt a. M., Keller. Jede Lief. 1/2 Thlr., col. 4 2/3 Thlr.

Ungewitter, G. G., Entwürfe zu gothischen Ornamenten, zunächst für Decken und Wände. fol. Leipzig, Romberg. 1 1/2 Thlr.

Valerio, Th., Souvenirs de la Monarchie Autrichienne. Suite de Desseins d'après nature. Gravées à l'eau-forte. 2. Partie: Croatie, Slavonie, Frontières militaires. 1. Livr. in 6 Blatt. fol. Leipzig, R. Weigel. 8 Thlr. Chines. Pap. 12 Thlr.

Zahn, W., die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiä. 3. Folge. 6. Heft. gr. fol. Berlin, D. Reimer. 8 Thlr. Prachtausgabe 11 1/3 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Mit Abbildungen. 6. Heft. gr. Lex.-8 Frankfurt a. M., Keller. 2 Thlr.

Bräuer, K., die Theorie der freien Auffassung. Enthaltend die wesentlichen Hülfsmittel beim Unterricht im Zeichnen. 2. Auflage. Mit 14 Holzschnitten und 3 lith. Tafeln. gr. Lex.-8. Breslau, Korn. 1/2 Thlr.

Bube, A., das herzogliche Kunstcabinet zu Gotha. 2. Aufl. 8. Gotha, Müller. 1/4 Thlr.

Conversations-Lexicon für bildende Kunst. Herausgeg. von F. Faber. 44. und 45. Lief. (Gurk — Halberstadt.) gr. 8. Leipzig, Renger. Jede Lief. 1/3 Thlr. Prachtausgabe in Lex.-8. 1/2 Thlr.

Darstellungen, die bildlichen, vom Tode und der Himmelfahrt Mariä. Eine ikonographische Abhandlung. gr. 8. Frankfurt a. M., Hermann. 1/3 Thlr.

Eichhorn, A., die Wandmalerei in einer neuen Technik erfunden und beschrieben. gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 16 Ngr.

Faust. Poligrafisch-illustrirte Zeitung für Kunst, Wissenschaft, Industrie und Unterhaltung. Redacteur: L. Kordesch. 1. Jahrgang. Oct. bis Dec. 1854. fol. Wien. (Leipzig, Hoffmann.) 2½ Thlr.

——. 2. Jahrg. 1855. 10 Thlr.

Frenzel, J. G. A., die Bekehrung des Paulus, ein dem A. Dürer zuzueignendes, bis jetzt unbekanntes Kupferblatt aus des Meisters frühester Periode in lith. Facsimile mit Erläuterungen. fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

————————, König Friedrich August als Kunstfreund und Kunstsammler dargestellt. gr. 8. Dresden, Arnold. ⅙ Thlr.

————————, die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II., König von Sachsen, beschrieben und mit einem historischen Ueberblick der Kupferstecherkunst begleitet. Nebst einer chromolith. Abbildung. gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 2⅔ Thlr.

Heller, J., Lucas Cranachs Leben und Werke. 2. gänzlich umgearbeitete und vermehrte Aufl. gr. 8. Nürnberg, Lotzbeck. 2 Thlr.

————, Zusätze zu A. Bartschs le Peintre Graveur. gr. 12. Nürnberg, Lotzbeck. 21 Ngr.

Journal für Malerei und bildende Kunst. Herausgeg. von A. W. Hertel. 5. Bd. 3. 4. Heft. gr. 4. Weimar, Vogt. Jedes Heft ¼ Thlr

Kugler, F., kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustr. u. and. Beilagen. 9—14 Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. Jede Lief. 1 Thlr. 6 Ngr.

Kunstblatt, deutsches. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe. Redigirt von F. Eggers. 6. Jahrgang. 1855. gr. 4. Berlin, Schindler. 6⅔ Thlr.

Künstler-Lexikon, Hamburgisches. Bearbeitet von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte. 1. Bd.: Die bildenden Künstler. gr. 8. Hamburg, Hoffmann & Campe. 2 Thlr.

Lange, L., die griechischen Landschaftsgemälde von Karl Rottmann in der neuen königl. Pinakothek zu München beschrieben. 12. München, Kaiser. 6 Ngr.

Lübke, W., Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters. 3. Aufl. Mit 50 in den Text gedruckten Abbild. gr. 8. Dortmund, Krüger. 12½ Ngr.

Marneau, R., die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiss, Papier etc., positiver Glasbilder auf Gutta-percha, Collodion etc., für Anfänger, Dillettanten und Künstler der Fotografie. 8. Wien. (Leipzig, Liebeskind.) 27 Ngr.

Martin, A., Handbuch der gesammten Photographie. 4. verb. und mit besonderer Berücksichtigung der Collodiumbilder vermehrte Auflage. Mit Holzschn. gr. 8. Wien, Gerold. 2 Thlr.

Menzel, W., christliche Symbolik. (In 12—14 Lief.) 1—3. Lief. gr. 8. Regensburg, Manz. Jede Lief. 11¼ Ngr.

Messmer, J. A., über den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilica in der christlichen Baukunst. Eine philosophisch-kunstgeschichtliche Abhandlung. Lex.-8. Leipzig, T. O. Weigel. 24 Ngr.

Organ für christliche Kunst, herausgegeben und redigirt von F. Baudri. 5. Jahrg. 1855. gr. 4. Cöln, Du Mont-Schauberg. 3 Thlr.

Perger, A. R. v., der Dom zu St. Stephan in Wien, beschrieben. Mit Illustrationen. gr. 4. Triest, Oesterr. Lloyd. 1 Thlr. 18 Ngr.

Reichensperger, A., Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Nebst 31 Taf. mit 125 Abbild. Lex.-8. Leipzig, T. O. Weigel. 2⅔ Thlr.

Rettberg, R. v., Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Leubert. 2 Thlr.

Schasler, M., die Wandgemälde W. v. Kaulbachs im Treppenhause des neuen Königl. Museums zu Berlin. Lex.-8. Berlin, Allg. deutsche Verlags-Anstalt. 28 Ngr.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 4. Bd. 2. Abtheil. gr. 8. Düsseldorf, Buddeus. 4⅓ Thlr.

Schöler, G., geschichtliche Uebersicht der italienischen Malerei nach ihren Haupterscheinungen. gr. 4. Erfurt, Weingart. ⅓ Thlr.

Staber, A., Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. In 2 Theilen. 1. Thl. gr. 8. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 3 Thlr.

Thiele, J. M., Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraum 1828—1844. Nach dem dänischen Original mit Genehmigung des Verfassers bearbeitet und verkürzt von F. C. Hillerup. 16—18. Heft. gr. 4. Copenhagen, Reitzel. (Leipzig, Lorck.) Jedes Heft 13½ Ngr.

LEIPZIGER KUNSTAUCTIONEN.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 2. I. Jahrgang. 1855.

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter.

A. Kupferstiche.

Jordan, R., das scheiternde Schiff der Fischer. In Mezzo-Tinto gestochen von P. Habelmann. Für die Mitglieder der Kunstfreunde in Berlin. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Otto, Prof., Portrait Friedrich Wilhelm IV., Königs von Preussen. Gestochen von C. Deis. fol. Stuttgart, Göpel. 5/6 Thlr. Chines. Papier 1 Thlr.

Rottmann, Carl, Schlachtfeld von Marathon. Galvanographirt von L. Schöninger und F. Würthle. Münchener Kunstvereinsblatt für 1854. gr. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr.

B. Lithographien.

Loeillot de Mars, 3 Blatt. Portraits von Graf York von Wartenberg, Kleist von Nollendorf und Graf Bülow von Dennewitz. Nach den eigenen Gemälden des Künstlers. fol. Berlin, Sachse & Co. Tondruck. Jedes Blatt 1 Thlr.

Strassgschwandtner, A., Gensdarmeriebilder. Blatt 3 und 4. Rettung aus dem Feuer, Rettung aus den Fluthen. Nach eigener Zeichnung. qu. fol. Wien, Leykam. Tondruck jedes Blatt 1 Thlr. Colorirt 2 Thlr.

II. Kupferwerke.

Album Berliner Künstler. 1. Heft, enthaltend: Die grosse Moschee in Alexandrien von Prof. C. Hildebrand. Die Biertrinker von Th. Hosemann.

Der Kirchgang von A. Menzel. fol. Berlin, Storch & Kramer. Farbendrucke. 10 Thlr.

Album der herrschaftlichen Landsitze und Schlösser im Kaiserthum Oesterreich. Herausgegeben von J. W. Pohlig. 1. Sect. Böhmen. 2. Ausg. 2—5. Lfg. qu. fol. Teplitz, Pohlig. à $1^2/_3$ Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. XI. Heft. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. Farbendruck. $1^1/_2$ Thlr.

Aus König Friedrich's Zeit, Kriegs- und Friedenshelden. Gezeichnet von Ad. Menzel. In Holz geschnitten von Ed. Kretzschmar. 3. Lief. fol. Berlin, Duncker. $3^1/_3$ Thlr. Vor der Schrift $5^2/_3$ Thlr.

Bilderbogen, christkatholische, zur Belehrung und Erbauung. Nach neuen Originalzeichnungen von Andr. Müller in Holzschnitt ausgeführt. 1. Heft. Bogen 1—6. fol. München, Braun & Schneider. $^1/_3$ Thlr.

Bilder-Welt, die. 1. Abtheilung: Portrait-Gallerie. 16. u. 17. Lieferung. gr. fol. Leipzig, Weber. à $^1/_6$ Thlr.

Bildwerke, die wichtigsten, am Sebaldusgrabe in Nürnberg von Peter Vischer. II. Abtheilung in 6 Lieferungen. 1—4. Lief. 4. Nürnberg, Schrag. à 24 Ngr.

Burnet's Principien der Malerkunst. 10. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. $^1/_2$ Thlr.

Entwürfe, gothische. I. Band, 1. Heft. Lithographirt von Weber und Deckers. gr. 4. Bonn, Henry & Cohen. Tondruck. 2 Thlr.

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von J. Lohde. Neue Ausg. 20—29. Heft. Imp.-4. Hamburg, J. A. Meissner. $1^1/_4$ Thlr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben, R. Weigel. 2. Heft. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Heideloff, C., die Kunst des Mittelalters in Schwaben. 2. u. 3. Lief. gr. 4. Stuttgart, Ebner & Seubert. à $1^1/_3$ Thlr.

Hosemann, Th., 8 Album-Blätter, sauber colorirt, auf farbigen Cartons, in Umschlag. 4. Berlin, Storch & Kramer. 2 Thlr. Prachtausgabe, in eleganter Mappe, 3 Thlr.

Kunst-Arbeiten aus Niedersachsens Vorzeit, herausgegeben von C. A Vogell. 2. u. 3. Heft. fol. Hannover, Schrader. à 1 Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Text von A. R. v. Perger. 7—9. Heft. gr. 4. Triest, Direction des österreich. Lloyd. $^1/_3$ Thlr.

Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von C. Becker und J. H. v. Hefner-Alteneck. 17. u. 18. Heft. Imp.-4. Frankfurt a. M., Keller. à $2^2/_3$ Thlr.

Payer, Carl, Vorlegeblätter für Goldarbeiter. Lithogr. von J. Czerny. 6 Blatt. kl. qu. fol. Wien, Leykam. 1 Thlr.

Reineke Fuchs, dem Originale frei nachgedichtet von Jul. Ed. Hartmann. Mit 36 Stahlstichen nach Originalzeichnungen von Heinr. Leutemann. 1. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. $^1/_4$ Thlr.

Sammlung von Initialen, Ornamenten, Paramenten etc. aus dem Mittelalter. 1. Lief. Herausgegeben von B. Höfling. fol. Bonn, Matz. Tondruck. 1 Thlr.

Wolff, J. G., Nürnbergs Gedenkbuch. Eine vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und anderer Merkwürdigkeiten dieser Stadt. 4. Supplement-Lieferung. 4. Nürnberg, Schrag. 1/3 Thlr. Chines. Papier 1/2 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Burkhardt, J., der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 8. Basel, Schweighauser'sche Verlagshandlung. 3 1/3 Thlr.

Eye, A. v., Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts. 1. und 2. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à 1/2 Thlr.

Guhl, E., der Krystallpalast zu Sydenham und dessen Kunstsammlungen in geschichtlicher Uebersicht. 8. Berlin, Guttentag. 6 Ngr.

Herold, W., über die Stellung der bildenden Kunst in der Gegenwart. 8. Halle, Berner. 12 Ngr.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. 2. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr.

Müller, F., die Künstler aller Zeiten und Völker. 1. u. 2. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Ranke, W., die Verirrungen der christlichen Kunst. gr. 8. Breslau, Geiser. 1/3 Thlr.

Von dem Leben und den vorzüglichsten Werken des berühmten Meisters Albrecht Dürer von Nürnberg. fol. (Basel) Leipzig, R. Weigel. 1/2 Thlr.

Weigel's, R., Kunstlagercatalog. No. 26. gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 1/4 Thlr.

ANZEIGEN.

Prospectus

und Einladung zur Subscription.

Zu den schönsten Blüthen altdeutscher Kunst überhaupt, namentlich aber in der vordersten Reihe unter den Schöpfungen altcölnischer Künstler, gehört gewiss das sogenannte

Cölner Dombild,

früher die Zierde des Altares der Rathhaus-Capelle. Da Cöln so viel des Herrlichen von vaterländischer alter Kunst leider verloren, so ist es als ein grosses Glück zu betrachten, dass wenigstens eine Perle von so hohem Werthe, wie das vorbenannte Gemälde, daselbst verblieben ist.

Shakespeare-Gallerie

von

W. von Kaulbach.

Von diesem Prachtwerke ist jetzt die erste Lieferung, drei Blätter zum Macbeth enthaltend, im Stich vollendet. Der Druck der Platten, welcher die grösste Sorgfalt erfordert, soll in dem Maasse gefördert werden, dass die Ausgabe der ersten Lieferung bestimmt Ende Juni d. J. erfolgen kann.

Dieselbe enthält:

I. Macbeth, Banco und die drei Hexen. (Act I, Scene 3.)

Den Stich dieses Blattes, von 19 Zoll Breite und 13 Zoll Höhe, hat Herr Prof. Eichens in Berlin ausgeführt.

II. Lady Macbeth schlafwandelnd. (Act V, Scene 1.)

Den Stich dieses Blattes (12 : 15 Zoll) hat Herr L. Jacoby in Berlin ausgeführt.

III. Macbeth zum letzten Kampfe sich waffnend. (Act V, Scene 2.)

Den Stich dieses überaus reichen Blattes (13 : 17 Zoll) hat Herr A. Hoffmann in Berlin ausgeführt.

Die fertigen drei Blätter zum Macbeth, deren genauere Beschreibung man im Texte dieser Zeitschrift pag. 66 nachlesen wolle, werden den Beweis liefern, dass unsere ausgezeichneten Künstler, die Herren E. Eichens, A. Hoffmann und L. Jacoby, mit dem grössten Fleisse dahin gestrebt haben, die herrlichen Originale auf das Treueste durch den Grabstichel wiederzugeben. Die völlige Zufriedenheit des Herrn von Kaulbach ist ihren vortrefflichen Leistungen zu Theil geworden.

Das Unternehmen, dem sich der geniale Künstler mit ganzer Seele hingegeben, schreitet rüstig vorwärts. Zwei Blätter zum Sturm, mit deren Stich der rühmlichst bekannte Professor Eug. Ed. Schäffer in München beschäftigt ist, werden noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Das erste (Act III, Scene 2) zeigt Kaliban, vor Trinkulo und Stefano kniend; in der Luft schwebt Ariel, umgeben von einer reizenden Schaar musicirender Kindergenien. Das zweite (Act III, Scene 1) enthält Fernando, Miranda und Prospero. Fernando trägt auf Prospero's Befehl einen schweren Eichenstamm, Miranda versucht ihm bei dieser ungewohnten Arbeit behülflich zu sein; im Hintergrunde steht Prospero mit forschendem Blicke in der Thür seiner Hütte. Zwei andere Blätter zum König Johann sind soeben in der Zeichnung vollendet. Auf dem einen (Act IV, Scene 1) ist die rührende Scene dargestellt, wo Hubert de Burgh dem Prinzen Arthur die Augen ausstechen will und von dessen Bitten erweicht wird. Das andere figurenreiche, dramatisch bewegte Blatt (Act II, Scene 1) zeigt den Streit der Könige von England und Frankreich.

No. 11.	Paysan hongrois. Etude de tête. 8.	Preis	1/2	Thaler.
≈ 12.	Etude de saules. kl. 8.	≈	1/2	≈
≈ 13.	Le Ruisseau. kl. 8.	≈	1/2	≈
≈ 14.	Essai de paysage, avec pêcheur. kl. qu. 8. .	≈	1/2	≈
≈ 15.	L'Etange. kl. 8.	≈	1/2	≈
≈ 16.	Bérger valaque. 4. Chines. Papier. I. état de la planche non terminée	≈	1 1/3	≈

Von diesen geistvollen Blättern, meist nach den bewundernswürdigen grösseren Aquarellzeichnungen des Meisters, halte ich stets Lager. Von den schönen, weniger vollendeten Probe- und Aetzdrücken existiren nur wenige Abdrücke.

Leipzig, 15. Mai 1855.

Rudolph Weigel.

Subscriptions-Einladung.

Album
Berliner Künstler.

Die Pracht der öffentlichen Gallerien, die anziehende Schau der vielen grossen und kleinen Gemälde-Ausstellungen und ganz besonders das wachsende ästhetische Interesse haben in unsern Tagen den Wunsch nach dem Besitz von Kunstwerken, namentlich von Gemälden, in hohem Grade gesteigert. Aber nicht immer lag es in der Möglichkeit, diesen Wunsch zu befriedigen, und man sah sich überwiegend genöthigt, in den virtuosen Bemühungen der copirenden Künste einen Ersatz zu suchen. Der Kupferstich und die Lithographie leisteten dem Kunstliebhaber, was sie nach ihren Mitteln und Kräften vermochten; sie vergegenwärtigten den allgemeinen geistigen Inhalt und die Formen der originalen Schöpfungen, oft genug in einer Weise, die mit vollem Recht selbst auf die höchsten Kunst-Ehren Anspruch machen durfte. Doch leider musste man auch bei dem Besten, was sie boten, auf einen Hauptreiz des Pinsels und der Palette, auf das Element des Colorits, auf die seelenvolle Gewalt, auf den musikalischen Schmelz der Farben, mit Einem Worte auf eine wichtige Seite der Naturwahrheit verzichten — bis es endlich den Anstrengungen und der Vervollkommnung des **lithographischen Farbendruckes** gelang, auch diesen Mangel zu besiegen.

Der Farbendruck gewährt den grossen Vortheil, das Abbild eines Original-Gemäldes in täuschender Aehnlichkeit herzustellen, und somit das ganze Wesen,

die ganze Eigenthümlichkeit einer Production auch in den weitesten Kreisen bekannt zu machen, da dieses Verfahren die Fähigkeit besitzt, nicht nur den allgemeinen Charakter des Werkes, sondern sogar die feinsten Nüancen der Pinselführung und des individuellen künstlerischen Beliebens wiederzugeben. Andrerseits eröffnet sich in den Leistungen des lithographischen Farbendruckes einem Jeden die Möglichkeit, sich eine Gallerie anzulegen, zwar nur von Copien, aber von solchen, welche unter allen Nachbildungen am meisten geeignet sind, den Besitz des oft unerschwinglichen oder in fremde Hände übergegangenen Originales verschmerzen zu lassen.

Unter Vorausschickungen dieser Bemerkungen erlauben wir uns ein Werk anzukündigen, das man vielleicht schon längst in den Sammlungen der Kunstfreunde und Kenner, wie auf dem Novitätentisch des Salons vermisst. Wir beabsichtigen nämlich eine Reihenfolge von **Kunstblättern in Farbendruck**, Copieen nach Gemälden **bedeutender Berliner Künstler der Jetztzeit** herauszugeben, und auf diese Weise dem lebhaften Verlangen des kunstliebenden Publikums nach dem Besitz einer eigenen Gallerie entgegen zu kommen.

Wenn wir unsre Sammlung einzig auf Berliner Meister in der Malerei beschränken, so leitete uns hierbei theils die Rücksicht auf eine feste und bestimmte Umgränzung unseres Unternehmens, theils ein Gedanke, der mit dem besonderen Charakter der Kunstübung in unserer Residenz in engem Zusammenhange steht. Berlin vertritt in seiner Eigenschaft als ein grosser und umfangreicher Concentrationspunkt alle Hauptrichtungen der Kunst, vom erhabenen historischen Gemälde bis zum anspruchlosen Stillleben, und in jeder dieser Richtungen haben sich Talente von hoher Bedeutung hervorgethan und Geltung verschafft. Es war daher im Hinblick auf möglichste Abwechselung in Gattung und Charakter nicht nothwendig, die Mauern unseres Weichbildes zu überschreiten. — Endlich lag es hauptsächlich in unserem Plan, nur die Phase der grossen allgemeinen Kunstentwickelung, die sich jetzt speziell in Berlin realisirt, zur Anschauung zu bringen, und dem Kunstfreunde eine interessante und gedrängte Zusammenstellung zu geben, in welcher er einerseits Erinnerungs-Blätter von seinen Lieblings-Meistern findet, während ihm andrerseits auf diese Weise der Vortheil erwächst, sich durch unmittelbare Vergleichung der verschiedenen Künstler unter einander leicht und schnell mit den Eigenthümlichkeiten eines jeden einzelnen vertraut machen und ihre Schöpfungen in häuslicher Musse geniessen zu können.

Die Hauptaufgabe, die wir uns bei unserm Unternehmen stellten und die zugleich durch dessen wesentlichen Zweck bedingt wird, ist die der vollkommensten und gewissenhaftesten Treue. Wir wollen Copieen liefern, welche nicht nur den Eindruck des Originales im Grossen und Ganzen, sondern auch in den kleinsten Zügen, namentlich der Technik, wiedergeben.

Wir haben bei den bis jetzt fertig gewordenen Blättern die Freude gehabt, uns die Zufriedenheit der Herren Künstler, die uns Originale anvertrauten, zu erwerben, und wir fühlen uns gedrungen, bei dieser Gelegenheit die uneigennützige, liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit welcher dieselben unser Unternehmen unterstützten, rühmend und dankbar anzuerkennen.

Das **Album Berliner Künstler** wird in Heften von je 3 Blättern erscheinen. Ein Beiblatt zu jedem Hefte nennt den Gegenstand des Bildes und bringt

eine kurze biographische Skizze der betheiligten Künstler. Die Kunstblätter selbst tragen den *fac-simile*-Namenszug der Künstler.

Im Laufe eines Jahres werden mindestens zwei Hefte ausgegeben werden. Der Subscriptionspreis pro Heft beträgt 10 Thlr.

Das ganze Werk beabsichtigen wir auf 10 Hefte auszudehnen.

Beiträge (Original-Gemälde) haben uns, theils zur Benutzung gestattet, theils zugesagt, die Herren

W. Amberg.
Carl Becker.
Biermann, Professor.
L. Burger.
Constantin Cretius.
Eybel, Professor.
Gräb, Professor und Hofmaler.
Theodor Hellwig.
Hensel, Professor und Hofmaler.
E. Hildebrandt, Professor u. Hofmaler.
Charles Hoguet.
Hopfgarten, Professor.
Theodor Hosemann.
v. Klöber, Professor.
Krüger, Professor und Hofmaler.
Adolph Menzel.
Meyer v. Bremen.
Eduard Meyerheim, Professor.
Eduard Pape.
Pfannenschmidt.
Eduard Pistorius.
Gustav Richter.
W. Schirmer, Professor.
Hermann Schmidt.
Max Schmidt.
J. Schrader, Professor.
C. Steffeck.
Ed. Steinbrück, Professor.
Oscar Wisniewski.

Das erste Heft, welches fertig zur Ansicht ausliegt, enthält:

1. Die grosse Moschee in Alexandrien, von E. Hildebrandt, Professor und Hofmaler.
2. Die Biertrinker, von Th. Hosemann.
3. Der Kirchgang, von A. Menzel.

Das zweite in Arbeit befindliche Heft wird enthalten:

1. Finster Münz, von Professor Biermann.
2. Der Zinsgroschen, von Cretius.
3. Das Innere eines Pferdestalles, von Professor Krüger.

Beim Erscheinen des zweiten Heftes wird die Subscription geschlossen und tritt dann der erhöhte Preis von 12 Thlr. pro Heft ein. Auch können wir bei späteren Subscriptionen nicht versprechen, die früheren Hefte nachzuliefern, da dies bei dem umfangreichen und kostbaren Unternehmen ausser der Möglichkeit liegt, weshalb wir bitten, Subscriptionen uns recht bald zugehen zu lassen, damit wir bei Zeiten den Bedarf zu übersehen im Stande sind.

Berlin, im Februar 1855.

Storch & Kramer.
Lithographische Anstalt.
Fischerbrücke 25.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 3. I. Jahrgang. **1855.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel,** zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach den Malern u. Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Begas, C., Portrait von Alex. v. Humboldt in ganzer Figur, nebst Facsimile seiner Handschrift. Vom Zeichner selbst radirt. kl. fol. Berlin, Sachse & Co. Tondruck. 1 Thlr.

Ellenrieder, Maria, Engel der Thränen. Es trägt ein Engel die Thränen der Unglücklichen in den Himmel. Gest. von C. L. Schuler. kl. fol. Carlsruhe, Velten. 1 Thlr.

Hasenclever, J. P., Prosit. (Portrait Hasenclever's, die Weinprobe malend). Gest. von F. W. Th. Janssen. fol. Bonn, Henry & Cohen. 2 Thlr. Chines. Papier 3 Thlr. Vor der Schrift 10 Thlr.

Hellwig, das Fischermädchen. (Pendant zum Fischerknaben.) Gest. von H. Sagert. kl. qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 2 Thlr.

Jordan, R., die erste Lüge. (Pendant zu Sonntag Nachmittag.) In Mezzo-Tinto gest. von A. Heinze. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunst-Verlagsh. 4 Thlr.

Ittenbach, E., die unbefleckte Empfängnis. (Imaculata Conceptio.) Gest. von R. Stang. 4. Düsseldorf, Schulgen. 1/6 Thlr. Chines. Papier 1/4 Thlr. Vor der Schrift 1/3 Thlr. Vor der Schrift Chines. Papier 1/2 Thlr. — Ausg. in 8. 2 Ngr.

Karst, der schwarze Kehr-König. (Ein Schornsteinfeger, auf einem beschneiten Dache sitzend.) In Mezzo-Tinto gest. von Witthöft. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunst-Verlagsh. 3 Thlr.

Magnus, E., der Fischerknabe. Gest. von R. Trossin. kl. qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 2 Thlr.

Meyerheim, E., Mutterschmerz. In Mezzo-Tinto gest. von F. Grundmann und G. Lüderitz. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunst-Verlagsh. 3½ Thlr.

Unbekannter alt-Cölnischer Maler. Das Cölner Dombild. Gest. von F. P. Massau. qu. Imp. fol. Leipzig, R. Weigel. 20 Thlr. Chines. Papier 25 Thlr.; mit offener Schrift 30 Thlr. Mit offener Schrift Chines. Papier 35 Thlr.; vor der Schrift 40 Thlr. Vor der Schrift Chines. Papier 50 Thlr. Épreuve d'artiste 100 Thlr.

B. Photographien.

Monument des heil. Bonifacius zu Fulda. 2 Blatt, von zwei verschiedenen Seiten. Photographirt von Ph. Fink-Theissinger. gr. 4. Fulda, A. Maier (Henkel'sche Buchh.) Jedes Blatt 1 Thlr.

Der Dom zu Fulda. Photographirt von demselben. gr. 4. Ebendaselbst. 1 Thlr.

C. Lithographien.

Ellenrieder, Maria, Friede sei auf Erden. (Kleiner Christuskopf mit Weltkugel.) Lithogr. von C. Schultz. kl. fol. Carlsruhe, Velten. Tondruck 21 Ngr., colorirt 1 Thlr.

Gauermann, F., der schützende Baum. Lith. von E. Weixelgärtner. gr. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 2⅔ Thlr.

————, am Ufer. Lith. von E. Weixelgärtner. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 2 Thlr.

————, der Ackersmann. Lith. von E. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 2 Thlr.

————, ruhende Rehe. Lith. von E. Weixelgärtner. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 1 Thlr.

Gude und **Tidemand**, Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee. Lith. von A. Haun. Für die Mitglieder der Kunstfreunde im Preussischen Staate in Berlin für 1854. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. Tondruck. 4 Thlr.

Morgenstern, Nachtlandschaft. Lith. von E. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. Chines. Papier und Tondruck. 1⅓ Thlr.

Raffalt, J., ein Jahrmarkt in Ober-Steyer. Lith. von E. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 1⅓ Thlr.

Ranftl, die Schnitter. Lith. von E. Kaiser. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 1⅓ Thlr.

Rosenfelder, Columbus verweigert die Abnahme seiner Ketten. Lith. von Rohrbach. qu. fol. Breslau, Karsch. 3 Thlr.

Veit, Ph., Gedenkblatt zur eilfhundertjährigen Säcularfeier 1855, die Einführung des Christenthums durch den heil. Bonifacius in Deutschland. Lith. von C. Pfeil. qu. fol. Mainz, Wirth & Co. Tondruck. 26 Ngr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig's I. von Baiern. IV. Jahrgang 1. Lief. in 6 Blättern. fol. München, Piloty & Löhle. 5 Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. II. Jahrgang 12. Heft. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. Farbendrücke. 1½ Thlr.

Behringer, L., die bairische Armee unter König Maximilian II. Entworfen und auf Stein gezeichnet von demselben. 19 Blatt. qu. fol. München, Mey & Widmayr. Colorirt. 14⅔ Thlr.

Bülau, Dr. F., die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler, mit erklärendem Texte. I. Bd. 1. Lief.; II. Bd. 1. Lief.; III. Bd. 1. Lief. qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. Volksausgabe à ¼ Thlr. Prachtausgabe à ⅖ Thlr.

Burgkmaier's, H., Turnier-Buch. Nach Anordnung Maximilian's I. herausgegeben von J. v. Hefner. 8. u. 9. Lief. gr. fol. Frankfurt a. M., Keller. 6 Thlr.

Central-Europa. Panoramische Ansichten der vorzüglichsten Haupt- und Residenzstädte etc. 6 Lief. gr. f. Leipzig, Payne. 1 Thlr.

Eye, A. von, Kunst und Leben der Vorzeit von Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts. 3. u. 4. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à ½ Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 19—30. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à ⅔ Thlr.

Georgi, O., die heiligen Stätten nach Originalzeichnungen nach der Natur. gr. 4. (Mit eingedr. Holzschn., 10 Stahlst. und Titel in Holzschn.) Leipzig, Romberg. 2 Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer, mit artistischen Beiträgen von A. Achenbach, O. Achenbach, O. Arnz, M. Artaria, A. Beck etc., unter literarischer Mitwirkung von E. M. Arndt, C. Arnz, F. Beck, Becker, Biedermann etc. 5. Jahrg. 1855. Redigirt von Schauenburg. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. 3¾ Thlr.; in englischem Einband mit Goldschnitt 5⅔ Thlr.; in Maroquin geb. m. Goldschnitt 6 Thlr.

Psalter, der. Nach der Uebersetzung M. Luther's. Mit 4 Bild. von J. Schnorr v. Carolsfeld. fol. Leipzig, G. Wigand. 5⅓ Thlr.; in Leinwand geb. 8 Thlr.; in Lederband 10 Thlr.; mit Clausuren 24 Thlr.; mit silbernen Clausuren 50 Thlr.

Lübeck in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Lithographirte Nachbildung eines in nur einem Exemplare erhaltenen Holzschnittes aus dem 16. Jahrhundert, in 7 Blättern, in einer Grösse von 2 F. 7 Z. Höhe und 12 F. Länge. Nebst einem Bogen Text von Dr. J. Heffken. Imp. fol. Leipzig, T. O. Weigel. 4 Thlr.

Raphael, Psyche. 32 Compositionen nach dem Mährchen des Apulejus. (Gest. von A. Gnauth.) 7. u. 8. Lief. Imp. 4. Stuttgart, H. Köhler. à 12 Ngr. (Compl. in Mappe 3½ Thlr.; fein Papier 4 Thlr.)

Reineke Fuchs, dem Originale frei nachgedichtet von J. E. Hartmann. Mit 36 Stahlstichen nach Originalzeichnungen von H. Leutemann. 2—5. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. Jedes Heft ¼ Thlr.

Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern, bildlich dargestellt von Bernh.

Neher. Nach den Entwürfen des Meisters zu den Wandgemälden im Grossherzoglichen Schlosse zu Weimar auf Holz gezeichnet von H. Leutemann und geschnitten von J. G. Flegel. Mit einem Vorwort von Dr. Carl Vogel. Erste Hälfte in 20 Blättern. fol. Leipzig, R. Weigel. 2 Thlr.

Schneider, H. J., Bilder aus dem Leben Herzogs Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha. In Holz geschnitten von J. G. Flegel. 2. Heft in 6 Blättern. 4. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

Schnorr von Carolsfeld, J., die Bibel in Bildern. 8—10. Lief. fol. Leipzig, G. Wigand. à ⅓ Thlr.; Prachtausgabe 1 Thlr.

——————, Biblia sacra tabulis illustrata. Adscripti sunt loci s. s. sermone hebraico vel graeco, latino, italico etc. Fasc. 1. fol. Leipzig, G. Wigand. ⅔ Thlr.

B. Zeichenvorlagen, Studienblätter etc.

Kouwel's, A. J., Études de figures d'après nature. Dessinées et lithographiées. 10 Blätter. fol. Leyden, Brill. Chines. Papier 4⅔ Thlr.

Obach, C., neue, die Hand der kleinen Zeichner leitende Zeichenschule, zum ersten Unterricht und Selbstunterricht für Kinder von 5—8 Jahren. 1. u. 2. Heft. gr. 8. Carlsruhe, Veith. Jedes Heft ⅖ Thlr.

Raphael Sanzio's in der Gallerie zu Dresden befindliche sogenannte Sixtinische Madonna; 6 Studienköpfe in 5 Blättern. Nach den mit Benutzung einer Pause vom Originalgemälde vor demselben ausgeführten Zeichnungen der Prof. Schlesinger, lith. von Süssknapp. Imp. fol. Berlin, Sachse & Co. 6 Thlr. — Einzelne Blätter: Madonna mit dem Kinde 2 Thlr.; heil. Sixtus, heil. Catharina und die beiden Engelsköpfchen à 1½ Thlr.

Schwab, Pauline, Anleitung zum Blumen-Malen durch Vorlagen in Farbendruck mit Erklärung. 2. Heft. qu. 4. Carlsruhe, Veith. 1⅙ Thlr.

Zeichenschule, kleine, für die Jugend. Figuren, Thiere, Landschaften, Schiffe, Blumen, Ornamente, Staffagen, Geräthschaften etc. 61—72. Heft. qu. 8. Carlsruhe, Veith. à 4 Ngr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie etc.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreich Sachsen. Herausgegeben von G. A. Poenicke. 19—26. Heft. qu. fol. Leipzig, Expedition. à 1 Thlr.

Baudenkmäler, die, aller Völker der Erde. Nach E. Breton, herausgegeben von H. Berghaus. 2. Ausgabe. 34—36. Lief. gr. Lex.-8. Leipzig, Muquardt's Verlagsexpedition. à ⅓ Thlr.

Borstell, G., der innere Ausbau von Wohngebäuden. 2. Heft. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. ⅚ Thlr.

Eisenlohr, F., Ornamentik in ihrer Anwendung auf verschiedene Gegenstände der Bauwerke. Ausgeführt oder zur Ausführung entworfen. 16. Heft. gr. fol. Carlsruhe, Veith. Subscr.-Pr. (à) 1¼ Thlr. Ladenpr. (à) 1½ Thlr. Prachtausg. (à) 1¾ Thlr.

Essenwein, A., Norddeutschlands Backstein-Bau im Mittelalter. 1. u. 2. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. à 2 Thlr.

Fricke, A., Wohngebäude für Stadt und Land. 4. Lief. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst, herausgeg. von L. Lohde. Neue Ausgabe. 30 - 37. Heft. gr. 4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1¼ Thlr.

Greth, J., Danziger Bauwerke. Lith. von demselben. 1. Lief. von 2 Blättern. kl. fol. Danzig, Bertling. Tondrücke. ⅓ Thlr.

Heideloff, C., Nürnbergs Baudenkmale der Vorzeit oder Musterbuch der altdeutschen Baukunst für Architecten und Gewerbsschulen gesammelt und herausgegeben. Mit 24 Kpfrtaf. Neue Ausgabe. Nürnberg, Lotzbek. 2 Thlr.

Janssens, M., Bains et lavoirs publics. Elévations et details de l'etablissement érigé à Bruxelles et d'autres etablissements projetés pour diverses localités. fol. Bruxelles, van der Kolk. 3⅓ Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Text von A. R. von Perger. 10 – 14. Heft. gr. 4. Triest, Direction des Oesterr. Lloyd. à ⅓ Thlr.

Lange, L., Werke der höheren Baukunst für die Ausführung entworfen und dargestellt. 1. Heft in 6 Blättern, und 3. u. 4. Heft à 7 Blätter, gr. qu. fol. Darmstadt, Lange. à 4 Thlr.

Persius, Entwürfe für den Umbau vorhandener Gebäude. Neue Ausgabe. gr. f. Berlin, Riegel's Verlag. 5⅓ Thlr.

Residenz, die neuerbaute, Sr. Hochfürstl. Durchlaucht des Herzogs zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg bei Princkenau in Nieder-Schlesien. qu. fol. Hamburg, Gassmann. 1⅕ Thlr. In Farbendruck 1⅘ Thlr. Colorirt 2⅖ Thlr.

Roos, C., Vorlegeblätter für Gewerbeschulen und technische Anstalten, so wie zum Gebrauch für Architecten, Bildhauer, Decorationsmaler etc. Lith. von J. Lehnhardt. 1. Heft. qu. f. Mainz, von Zabern. 1 Thlr.

Sammlung landwirthschaftlicher und ländlicher Bauausführungen. Herausgegeben von F. Engel. 5. Heft. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 1⅓ Thlr.

Sammlung von Initialen, Ornamenten, Paramenten etc. aus dem Mittelalter. Herausgegeben von B. Höfling. 2. Lief. fol. Bonn, Matz. Tondruck. 1 Thlr.

Skizzen-Buch, architectonisches. 20. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

Statz, V., gothische Entwürfe. 1. Bd. 2. Heft. fol. Bonn, Henry & Cohen. (à) 2 Thlr.

Steinhäuser, W., Verzierungen für Architectur, Zimmerdecoration und Eleganz. 18. Lief. Imp.-4. Berlin, Schröder's Verlag. 1 Thlr.

Steuerwaldt, W. und **C. Virgris,** die mittelalterlichen Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg. 1. Lief. in 3 Blättern. 8. Quedlinburg, Hink. Preis für das in 8 Lief. complete Werk 3 Thlr.

Stüler, das neue Museum in Berlin. 4. Lief. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 4 Thlr.

Thiele, J. M., Thorwaldsen's Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraume 1828 - 1844. Nach dem dänischen Original, mit Genehmigung des Verfassers bearbeitet und verkürzt von F. C. Hillerup. Tom. I. u. II. 19. u. 20. Heft. Imp.-4. Kopenhagen, Reitzel (Leipzig, Lorck). à 13½ Ngr.

Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen von

J. H. v. Hefner-Alteneck. 2. Abth.: 14. u. 15. Jahrh. 30. Lief. Imp.-4. Frankfurt a. M., Keller. (à) 1/2 Thlr.; colorirt (à) 4 2/3 Thlr. (Compl. 35 Thlr.; color. 326 2/3 Thlr. Ausgabe mit franz. Text 140 Francs; color. 1400 Francs.)

Die Wilhelma. Maurische Villa Sr. Majestät des Königs Wilhelm von Würtemberg. Entworfen u. ausgeführt von L. v. Zanth. In Farbendruck lith. von Storch und Kramer. 1. Lief. in 2 Blättern nebst Text. gr. fol. Stuttgart, Autenrieth. 13 Thlr. 24 Ngr.

III. Kunst-Litteratur.

Auer, A., die Entdeckung des Natur-Selbstdruckes. fol. Wien (Leipzig, R. Hoffmann). 3 1/3 Thlr.

Ballantine, J., gefärbtes Glas in seiner Anwendung auf alle Baustyle. Aus dem Englischen von H. Ganss. 2. Auflage. gr. 8. Weimar, Voigt. 1 Thlr.

Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer. 1. Band. Auch unter dem Titel: Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Bau-Geschichte von Berlin. Bearbeitet von K. F. v. Klöden. gr. 8. Berlin, Riegel's Verlag. 2 Thlr.

Braun, E., the ruins and museums of Rome. Agnide book for travellers, artists and lovers of antiquity. gr. 12. Brunswick, Vieweg and Son. In engl. Einband 3 Thlr.

Ἑρμενεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Aelt. und eigenen von Dr. G. Schäfer. gr. 8. Trier, Lintz. 2 2/3 Thlr.

Hebbel, F., Michel Angelo. Ein Drama. 16. Wien, Tendler & Co. 16 Ngr.; cart. mit Goldschnitt 2/3 Thlr.

Journal für Malerei und bildende Kunst. Herausgegeben von A. W. Hertel. 5. Bd. 5 Heft. gr. 4. Weimar, Voigt. 1/4 Thlr.

Journal, photographisches. Magazin praktischer Erfahrungen, Fortschritte, Notizen und Neuigkeiten aus dem Gebiete der Photographie, für Photographen, Maler, Zeichner u. Freunde dieser Kunst. Herausgeber u. Redacteur: W. Horn. 3. u. 4. Bd. (Jahrg. 1855.) 24 Nrn. gr. 4. Leipzig, Spamer. Vierteljährlich 1 1/3 Thlr.

Kugler, F., Handbuch der Kunstgeschichte. 3. vom Verf. umgearbeitete Auflage. (In 5—6 Lief.) 1. Liefr. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr.

——————, kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustr. und andern artist. Beilagen. 15. Lief. (Schluss.) gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr. 6 Ngr.

Luchs, H., über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau. gr. 4. Breslau, Hirt's Verlag. 1/3 Thlr.

Menzel, W., christliche Symbolik. 4—12. Lief. gr. 8. Regensburg, Manz. à 11 1/4 Ngr. (Complet 5 1/4 Thlr.)

Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini. 4. Berlin, Besser'sche Buchh. (Hertz). 1/2 Thlr.

Reichensperger, A., Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchl. Kunst. Lex.-8. Leipzig, T. O. Weigel. 1 Thlr.

Riegel's Architectur-Catalog. 2. Auflage. Breit 8. Berlin, Riegel's Verlag. ½ Thlr

Treviranus, Prof. Dr. **L. C.**, die Anwendung des Holzschnittes zur bildlichen Darstellung von Pflanzen nach Entstehung, Blüthe, Verfall und Restauration. Lex.-8. Leipzig, R. Weigel. ¾ Thlr.

ANZEIGEN.

Auswahl einiger Verlags- und Commissionswerke von **Rudolph Weigel** in Leipzig.

RADIRUNGEN

von

Théodore Valerio.

A. Souvenirs de la Monarchie Autrichienne.

Suite de dessins d'après nature gravés à l'eau-forte par Théodore Valerio. I. partie. La Hongrie. 3. livraison. fol.

Inhalt: No. 13. Berger Slovaque des environs d'Appony. No. 14. Pâtre des montagnes du Matra. No. 15. Costume de noble Hongrois. No. 16. Musiciens Tsiganes. No. 17. Paysan Slovaque des environs de Presbourg. Nr. 18. Paysan Slovaque du Comitat d'Arva.

Den Inhalt der früher erschienenen Hefte siehe im Intelligenzblatt No. 1. Seite XVIII und folgende.

Jede Lieferung auf weissem Papier	Preis	8 Thlr.
„ „ „ Chinesischem Papier	„	12 „
„ „ vor der Schrift auf weissem Papier	„	12 „
„ „ „ „ „ „ Chines. „	„	16 „

Jedes Blatt einzeln zu 1⅓ Thlr., 2 Thlr. und 2⅔ Thlr.

B. Les populations des provinces Danubiennes en 1854.

Suite de dessins d'après nature gravés à l'eau-forte par Théodore Valerio. 1. livraison. fol.

Inhalt: No. 1. Cavalier Arabe en vedette. (Camp de Silistrie.) No. 2. Bachi-Bozoucq de la haute Egypte. (Camp de Silistrie.) No. 3. Cavas du Prince de Servie. No. 4. Sentinelle Egyptienne dans la Dobrustcha. No. 5. Femme mariée de Belgrade. No. 6. Chef Albanais. (Camp de Kalafat.)

Im Preise mit dem Vorigen gleich.

Holzschnitte berühmter Meister.

Eine Auswahl von schönen, characteristischen und seltenen Original-Holzschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind. In treuen Copien von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von **Rudolph Weigel.** XII Lief. oder 74 Holzschnitte, 44 Seiten Text mit 2 eingedruckten Holzschnitten, Vor- und Nachwort und Register. 1851—1854. fol. 36 Thlr.

Inhalt:

I. Lfg. 1851. 1. Max I. und Maria von Burgund von H. Burgkmair. 2. Christus und die Samariterin von L. Cranach. 3. Männliches Brustbild von J. Livens. 4. Portrait von Licetus von G. B. Coriolano. 5 a. b. Der ungläubige Thomas und S. Ambrosius. Zwei deutsche Incunabeln.

II. Lfg. 1851. 6 a. b. Zwei Blätter aus Cranmer's Catechismus. 7. Der Sündenfall, aus der Bilderbibel. 8. Der Krämer, aus dem Todtentanze. 9 a. b. Zwei Blätter aus dem Todtentanzalphabete und Bauernalphabete. 10 a. b. Zwei Blätter aus dem Bauernalphabete und Kinderalphabete, sämmtlich von H. Holbein d. J.

III. Lfg. 1851. 11. Portrait des S. de Bray von D. de Bray. 12. Die Glorification von Gottes Sohn von W. Wohlgemuth. 13. Der Philosoph mit der Sanduhr von Rembrandt. 14. Die Fürbitte von Urs Gráf. 15. Madonna mit dem Kinde von H. Burgkmair.

IV. V. Lfg. 1851. 16. Titel zu der Offenbarung Johannis. 17. Titel zu dem Leben der Jungfrau Maria. 18. Titel zu der grossen Passion. 19. Titel zu der kleinen Passion. 20. S. Georg. Sämmtlich von Albrecht Dürer. 21. Ruhe der heil. Familie nach Tizian von N. Boldrini. 22. Damenbüste von Maria de Medici. 23. S. Hieronymus in der Höhle von A. Altdorfer. 24. Pyramus und Thisbe von H. Aldegrever. 25 a. b. c. Drei Bl. aus dem Wittemberger Heiligthumsbuche von L. Cranach d. A.

VI. Lfg. 1852. 26. Der Venezianische Nobile von J. Livens. 27. Die heil. Familie vom Jahre 1526 von A. Dürer. 28. Mariä Verkündigung von H. Wächtlin genannt Pilgrim. 29. S. Sebastian von C. de Crayer. 30. Erasmus mit dem Terminus von H. Holbein d. J.

VII. VIII. Lfg. 1852. 31 a. b. S. Johannes der Täufer von F. Mazzuoli. 32. S. Veronica von H. L. Schäufflein. 33. S. Elisabeth von H. Baldung genannt Grien. 34. Die Mütter- oder die Kinderaue von H. Baldung. 35. Die Ruhe der heil. Familie von L. Cranach. 36 a. b. Zwei Blätter aus dem Kinderalphabet von A. Dürer. 37. Titelbordüre von D. Hopfer. 38. Der Kindernarr vom Anonymus d. Brant'schen Narrenschiffs. 39 a. b. Zwei Blätter aus Catechismen nach Sallärt von Ch. Jegher. 40. S. Johannes der Täufer von H. Goltzius.

IX. X. Lfg. 1853. 41. Pyramus und Thisbe von Urs Graf. 42. Ahab und Isebel von L. van Leyden. 43. S. Barbara von H. Aldegrever. 44 a. b. Zwei Blätter vom Anonymus der Hypnerotomia des F. Colonna. 45. Madonna von A. Bloemaert. 46 a. b. Zwei Blätter aus der Bibel von

H. S. Beham. 47. Gott schaffet die Thiere, aus den biblischen Figuren von V. Solis. 48. Christi Prophezeihung, aus den Evangelien von J. Ammann. 49 a. b. Zwei Blätter aus den biblischen Historien von J. Stimmer. 50 a. b. Zwei Blätter aus den biblischen Bildern von B. Salomon, genannt Le petit Bernard.

XI. Lfg. 1854. 51. Titel zu dem Hortulus Animae von H. Springinklee. 52. Die heil. Familie von Anton von Worms. 53. Die Trauung von H. Schäuflein. 54 a. b. Zwei Blätter aus dem Trachtenbuche von Cesare Vecellio. 55. Männlicher Kopf mit Mütze von J. Livens und im Text Landschaftstudie von Demselben.

XII. Lfg. (Schluss.) 1854. 56. Die Verehrung der Dreieinigkeit vom Anonymus der französischen Gebetbücher (Heures). 57. Lucretia mit ihren Frauen von G. Porta genannt Salviati Giovine. 58. Ein Emir von M. Lorch. 59. Portrait des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen von Hessen von H. Brosamer. 60. Sibylle nach Raphael von Ugo da Carpi.

S. Marco convento dei padri predicatori in Firenze illustrato e inciso principalmente nei dipinti del **B. Giov. Angelico** (da Fiesole) con la vita dellostesso pittore, e un santo storico nel convento medesimo del **P. Vinc. Marchese,** domenicano. Firenze 1850—1853. gr. fol.

Erschien in 20 Heften à 2 Kupferstiche, nebst Text. Die Stiche dieses trefflichen Werkes sind von **A. Perfetti, F. Calendi, D. Chiossone, F. Livy** und **G. Bonaini.** Preis in Abdrücken mit der Schrift auf Chines. Papier 40 Thlr.; vor der Schrift 80 Thlr.

Galleria dell' J. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenzes pubblicata con incisioni in rame da una Società Artistica ed illustrata da chiare e intelligenti Penne Italiane. Firenze 1843—1847. gr. fol.

Erschien in 15 Heften à 4 Kupferstiche von **A. Perfetti, F. Calendi, D. Chiossone** und **F. Livy,** nebst Text. Preis 40 Thlr.

Das Leben einer Hexe in Zeichnungen von **Bonaventura Genelli,** gestochen von **H. Merz** und **C. Gonzenbach.** Mit erläuternden Bemerkungen von Dr. **H. Ulrici.** 10 Blatt nebst Text. gr. qu. fol. 8⅓ Thlr. Chines. Papier 12 Thlr.

Zeichnungen von **Asmus Jacob Carstens** in der Grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gestochen und herausgegeben von **W. Müller.** Mit Erläuterungen von **C. Schuchardt.** 1—5 Heft à 4 Blatt qu. fol. Jedes Heft ⅔ Thlr.; Chines. Papier 1 Thlr.

Histoire de l'architecture sacrée du IVme au Xme siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Par **J. D. Blavignac.** Lausanne, 1853. gr. 8. Nebst Atlas in qu. fol. 20 Thlr.

Von dem Leben und den vorzüglichsten Werken des berühmten Meisters **Albrecht Dürer** von Nürnberg. Neujahrsgabe für die Besucher des Handwerksaales zu, Safran. Basel 1855. Nebst 2 Lithographien. 4. 1/2 Thlr.

Triumph der Religion in den Künsten
(der christliche Parnass).

Gemalt von

Fr. Overbeck,

ausgeführter Stich von

S. Amsler.

Roy. fol. Nebst Erklärungsblatt.

Weiss Papier	24 Thlr.
Chines. Papier	28 „
Weiss Papier vor der Schrift	48 „
Chines. Papier vor der Schrift . . .	52 „

Das Cölner Dombild.

Gemalt von einem

altcölnischen Meister.

Gestochen

von

F. P. Massau.

qu. imp. fol.

Subscriptions-Preise.

Weiss Papier	20 Thlr.
Chines. Papier	25 „
Weiss Papier, mit gerissener Schrift . .	30 „
Chines. „ „ „ „ . .	35 „
Weiss Papier, vor der Schrift	40 „
Chines. „ „ „ „	50 „
Epreuve d'Artiste	100 „

Gesuch.

Der Unterzeichnete sucht:

I. Grössere und kleinere Sammlungen **Ridinger**'scher Blätter in alten Abdrücken.

II. Desgleichen von **Chodowiecki**, die Kalenderkupfer in unzerschnittenen Abdrücken, mit Einfällen, vor der Schrift etc.

III. Portraits von Künstlern: Maler, Bildhauer, Architecten, Kupferstecher, Lithographen etc., einzeln und in ganzen Sammlungen; ebenso biographische Werke, worin dergleichen Portraits enthalten sind.

IV. Abbildungen der heil. Veronica, des Schweisstuches Jesu Christi.

Rudolph Weigel.

Bitte an Kunstfreunde.

Seit mehreren Jahren mit der Monographie und Untersuchung der Holzschnitte des Meisters mit den Pilgerstäben beschäftigt, hat sich in deren Folge ergeben, dass einige dieser schönen Helldunkel-Blätter in verschiedenen Abdrücken vorkommen. Fast alle dieser Clairobscuren, die ich in mehrfachen Exemplaren zu vergleichen Gelegenheit hatte, haben zu einer Gewissheit hierin geführt. — Aber ein Blatt dieses Meisters (der Todtenkopf in einer Nische, Bartsch p. 9. No. 6) ist mir in einem einzigen Exemplar nur bekannt. Auch von diesem Blatte, durch Nachricht aus dem Brittischen Museum aufmerksam gemacht, sollen veränderte Abdrücke vorhanden sein. An die Kunstfreunde und Besitzer von Sammlungen richte ich daher die gehorsamste Bitte: ob dieses Blatt der Todtenkopf von Pilgrim mir wohl nicht nachzuweisen ist. Durch Herrn **R. Weigel** in Leipzig, oder mir direct zugehende Nachrichten unter meiner Adresse, würde ich mit grösster Dankbarkeit anerkennen. Göttingen, 1. Sept. 1855.

H. Loedel.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzi .

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

Nº 4. I. Jahrgang. **1855.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach den Malern u. Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Becker, J., der vom Blitz erschlagene Schäfer. In Mezzo-Tinto gestochen von Alph. Martinet. qu. imp. fol. Frankfurt a. M., Dondorf. Mainz, Scholz. 8 Thlr. 18 Ngr. Chines. Papier 11 Thlr. 12 Ngr. Vor der Schrift 17 Thlr. 6 Ngr. Vor der Schrift chines. Papier 22 Thlr. 24 Ngr.

Beer, F., der Mönch. Gest. von C. Geyer. fol. München, Geyer. 1⅓ Thlr. Chines. Papier 2 Thlr.

Bolte, G. F., Panorama von Neapel von San Martino aus gesehen. Gest. von W. Witthöft. Aus 4 Blättern bestehend, welche, zusammengefügt, ein Blatt im grössten Fries qu. imp. fol. bilden. Nebst einer Text-Beigabe von G. Hier und einem lithographirten Plan der Stadt Neapel. Berlin, E. H. Schröder. Chines. Papier 17 Thlr. Mit angelegter Schrift auf chines. Papier 28⅓ Thlr. Epreuve d'Artiste auf chines. Papier 45⅓ Thlr.

Cogniet, L., Le Tintoret au lit de mort de sa fille. Gest. von Ach. Martinet. fol. Düsseldorf, Buddeus. 8 Thlr. Chin. Papier 10⅔ Thlr.

Destouches, B. E., Petite Friponne. In Mezzotinto gest. von C. Geyer. München, Geyer. 2 Thlr. Chines. Papier 3 Thlr.

Francia, F., Mater castissima. Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen St. Johannes. Dresdner Gallerie. Gest. von Lecomte. gr. fol. Jetzt Verlag von E. Arnold in Dresden. 4 Thlr.

Heinemann, Christus wandelt auf dem Meere mit Pilatus. „Kleingläubiger, warum zweifelst du?" Gest. von Allgeyer. fol. Carlsruhe, Kunst-Verlag. 3 Thlr.

Hellwig, Th., das Mittagsmahl. In Mezzotinto gest. v. M. Schwindt. gr. fol. Berlin, Lüderitz, Kunst-Verl. 3 Thlr.

Hensel, Portrait von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Gest. von Casper. fol. Leipzig, Rocca. 3 Thlr. Chines. Papier 4 Thlr. Vor der Schrift 6 Thlr.

Kaulbach, W. von, die Zerstörung Jerusalems. Gest. von Merz. gr. roy. fol. Berlin, Ernst & Korn. Neue Abdrücke zu 12 Thlr.

Meyer (von Bremen), **J. G.,** Schlaf, Kindchen, schlaf! In Mezzotinto gest. von H. Sagert. fol. Düsseldorf, Buddeus'sche Buchh. 4 Thlr. Chin. Pap. 6 Thlr. Vor der Schrift Chines. Pap. 8 Thlr.

——————, das erste Lächeln. In Mezzotinto gest. von Alph. Martinet. fol. Düsseldorf. J. Buddeus' Verlag 4 Thlr. Chines. Papier 6 Thlr.

Meyerheim, E., die Morgenstunde. In Mezzotinto gest. von Sagert. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlag. 4 Thlr.

Moer, J. B. van, Interieur. Radirt von Flameng. fol. Brüssel, van der Kolk. 2/3 Thlr.

Portaels, J., italienischer Hirtenknabe. Radirt von Flameng. fol. Brüssel, van der Kolk. 2/3 Thlr.

Raphael, Le mariage de la Vierge. Gest. von Pannier. (Nr. 11 der Vierges de Raphael.) fol. Paris (Berlin, F. Ebner.) 7 frc. 50 c. Sur chine 10 frcs.

——————, La Sainte Famille. Gest. von M. E. Dien. (Nr. 12. oder Schluss der Vierges de Raphael.) fol. Paris. (Berlin, F. Ebner) 7 frcs. 50 c.; sur chine 10 frcs.

——————, La Vierge et l'enfant Jesus. Gest. von Dupont. gr. fol. Paris (Berlin, F. Ebner.) 15 frcs.

Richter, L., die Christnacht. Originalradirung. Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1854. fol. Leipzig, R. Weigel. Chines. Papier 5 Thlr.

Scheffer, Ary, Le Christ au jardin des Oliviers. Gest. von Caron. fol. Paris. (Berlin, F. Ebner.) 36 frcs.

——————, Les saintes femmes au tombeau du Christ. Gest. von Blanchard. fol. Paris. (Berlin, F. Ebner) 20 frcs.

Schopin, L'age d'or. In Mezzotinto gest. von Jazet. gr. qu. fol. Paris. (Berlin, F. Ebner) 60 frcs.

Schrödter, Ad., Auerbach's Keller (Faust von Goethe). In Mezzotinto gest. von G. Lüderitz. gr. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlag. 8 Thlr.

Schütz, T., die erste Communion. In Mezzotinto gest. von E. Dertinger. Carlsruher Kunstvereinsblatt für 1855. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Stallaert, Mutterfreude. Radirt von Flameng. fol. Brüssel, van der Kolk. 2/3 Thlr.

B. Lithographien.

Adam, Benno, Tis und Daxl. (Hundestück.) Originallithographie. kl. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Tondr. 5/6 Thlr. Farbendruck 1 1/2 Thlr.

——————, 2 Blatt: Heimkehr, Ruhe. (Fuchstücke.) Lith. von Benno u. Jul. Adam. kl. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Tondr. à 5/6 Thlr. Farbendruck à 1 1/2 Thlr.

Bartsch, H., Berliner Feuerwehr. Originallithographie. fol. Berlin, Storch & Kramer. Farbendruck 1 Thlr.

Baux, R. de, 2 Blatt: Der Hund des Soldaten. Der einzige Freund. Lith. von Waldow. gr. fol. Berlin, artist. Anstalt. Tondruck, à 1 Thlr.

- , 2 Blatt: Die kleine Kokette. Der alte Junggeselle. (Metamorphosen.) Lith. von Waldow. kl. fol. Berlin, artist. Anstalt. Tondruck à ½ Thlr.

Burggraf, G., Ein junges Mädchen von Bern. Lith. von J. Rohrbach. fol. Berlin, Krebs. Chines. Papier 1⅓ Thlr.

Bürkel, H., Der Brunnen im Gebirge. Lith. von F. Ingenmey. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Tondruck 1⅓ Thlr.

Chapuy, Panorama von Venedig bei Sonnenuntergang. Lith. von F. X. Sandmann. qu. fol. Wien, Paterno. Farbendruck 2⅔ Thlr.

Gauermann, F., Alpenleben. (Die Bockmoar-Alpen bei Admont.) Lith. von Weixelgärtner. gr. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

————, Füchse mit dem Raube. Lith. v. Weixelgärtner. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

Hansch, J., das Dorf Heiligenblut mit dem Grossglockner. Lith. von J. Schrödl. kl. fol. Wien. Paterno. Tondruck ⅔ Thlr.

Heinzmann, 2 Blatt: Die Osteria von Ponale am Gardasee. Schloss Auer bei Meran. Lith. von Emminger. kl. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Tondr. à ⅔ Thlr.

Hildebrandt, Ed., Alexander von Humboldt in seinem Studierzimmer. Getreues Facsimile der geistreichen Original-Aquarelle in Farbendruck vom königl. lithographischen Institut zu Berlin. gr. fol. Berlin, A. Duncker. ⅘ Thlr.

Höger, J., der Grimming im Emsthale. Lith. von E. Libay. kl. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck ⅔ Thlr.

Hohnbaum, C., der erste Schluck. Lith. von J. Bauer. fol. Wien, Paterno. 1⅔ Thlr. Colorirt 3⅓ Thlr.

Holbein, H., die Madonna des Bürgermeisters, in der Dresdner Gallerie. Lith. von C. Koch. gr. fol. Dresden, E. Arnold. 2 Thlr. Chin. 3 Thlr.

Hübner, C., der Freiersmann. Lith. von Clauder. gr. fol. Cassel, Fischer. 2 Thlr.

, die Ueberraschung. Lith. von Pfaff. gr. fol. Cassel, Fischer. 2 Thlr.

Jacobs, Judith. Lith. von Clauder. gr. fol. Cassel, Fischer. 2 Thlr.

————, Luther auf dem Reichstag zu Worms. Lith. von Clauder. gr. qu. fol. Cassel, Fischer. 5 Thlr.

————, Christus. Lith. von Clauder. fol. Cassel, Fischer. 2 Thlr.

————, Scene aus einem Sclavenmarkt. Lith. von Clauder. fol. Cassel, Fischer 1⅓ Thlr.

Koopmann, Auferstehung Christi. Oel-Farbendruck. fol. Carlsruhe, Kunst-Verlag. 2 Thlr.

Kratzer, Grandelsee bei Ausee. Lith. von A. Kaiser. kl. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck ⅔ Thlr.

Mallitsch, F., der schwere Entschluss. Lith. von A. Dauthage. fol. Wien, Paterno 1⅔ Thlr. Colorirt 3⅓ Thlr.

Müller, Andr., Bildniss des h. Liborius, Bischof von Mainz und Patron der Diözese Paderborn. In Kreidemanier lith. von Dirks. fol. Paderborn, Iunfermann. Chines. Papier 2 Thlr.

Nahl, die Affenfamilie. Lith. von Koch. kl. fol. Cassel, Fischer. ⅓ Thlr.

——————, Nadir, Leibpferd Abd-El-Kader's, lith. von Koch. kl. fol. Cassel, Fischer. ⅓ Thlr.

Overbeck, Fr., das Gebet des Herrn. (Christus am Oelberge.) Lith. von O. Speckter. Zum Besten der Evangelischen Gemeinde in Offenburg, herausgegeben vom Gustav-Adolph-Verein in Homburg. gr. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

Raeut, P., 2 Blatt: Fleurette. Fleur. Originallithographien. fol. Berlin, Feundt & Co. Tondruck ⅔ Thlr Colorirt ⅚ Thlr.

Reni, G., Christus. Lith. von Clauder. kl. fol. Cassel, Fischer. 1 Thlr.

Rudder, de, die göttliche Sendung. Lith. von J. Bauer. gr. fol. Wien, Paterno. Tondruck 1⅓ Thlr. Rehaussé 2 Thlr. Auf schwarzem Grund colorirt 2⅔ Thlr.

——————. Dasselbe, in kleinerem Format lith. von Demselben. fol. Wien, Paterno. Tondruck ⅔ Thlr. Rehaussé 1 Thlr. Auf schwarzem Grund colorirt 2 Thlr.

Schrödter, Ad., 4 Blatt: Der Punsch. Maiwein. Champagner. Rheinwein. Aquarell-Facsimiles, lith. von Bardtenschläger. fol. Berlin, Lüderitz, Kunst-Verl. Farbendrucke, à 2½ Thlr.

Strassgschwandtner, A., 4 Blatt: Hirschjagd. Gemsjagd. Hasenjagd. Fasanjagd. Originallithographien. kl. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck rehaussé à ⅔ Thlr.

Täubert, G., „Glück auf!" Darstellung aus dem Bergmannsleben. Lith. von Gersheim. fol. Dresden, Täubert 1 Thlr.

8 Blatt. Kleine Genrebilder: Italienische Winzerin, gemalt von C. Cretius. Das Brautpaar, von Demselben. Der kleine Student, von Th. Hosemann. Der Morgen von Ad. Eybel. Die Zeche, von Th. Hosemann. Das Stelldichein, von Demselben. In der Sommerwohnung, von Demselben. Der Invalide, von L. Burger. Farbendruck von Storch & Kramer. gr. 4. Berlin, Storch & Kramer. à ½ Thlr.

C. Photographien.

Photographien nach berühmten Gemälden älterer und neuerer Meister. Berlin, A. Sala.

1. Venus, nach Tizian. 1⅔ Thlr. 2. Leda mit dem Schwan, nach Correggio. 1⅔ Thlr. 3. Jupiter und Jo, nach Correggio 1⅔ Thlr. 4. Rubens mit Gemahlin, nach Rubens 2 Thlr. 5. Satyre und Nymphen, nach Rubens. 1⅔ Thlr. 6. Herzog Adolph von Geldern, nach Rembrandt. 1⅔ Thlr. 7. Ein lesendes Mädchen. 1⅔ Thlr. 8. Joseph und Potiphar's Weib (Dresdner Gallerie) 1⅔ Thlr. 9. G. Dow, die Violine spielend, nach G. Dow. 1⅔ Thlr. 10. Eine

Gebirgslandschaft. $1^2/_3$ Thlr. 11. Eine Landschaft. $1^2/_3$ Thlr. 12. Madonna, nach H. Holbein. $1^2/_3$ Thlr. 13. Portrait von Albr. Dürer, nach ihm selbst. 2 Thlr. 14. Madonna, nach Raphael. $1^5/_6$ Thlr. 15. Madonna Sixtina, nach Raphael. 2 Thlr. 16. Madonna mit dem Fisch, nach Raphael. $1^2/_3$ Thlr. 17. 2 kleine Madonnen, nach Raphael à $1^1/_3$ Thlr. 18. Madonna, nach Murillo. $1^2/_3$ Thlr. 19. Conceptio immaculata, nach Murillo $1^2/_3$ Thlr. 20. Maria Magdalena. $1^2/_3$ Thlr. 21. Christus. $1^2/_3$ Thlr. Ecce homo! $1^2/_3$ Thlr. 23. Christus am Oelberge. $1^2/_3$ Thlr. 24. Die Kreuzigung. $1^2/_3$ Thlr. 25. Die Auferstehung. Dies und das Vorige nach Marmorbildern. $1^1/_2$ Thlr. 26. Maria, Jesus, Joseph, Johannes und Catharina. 2 Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig's I. von Baiern. IV. Jahrgang 2. Lief. gr. fol. München, Piloty & Löhle. 5 Thlr.

Album der Neuzeit. Lith. und herausgegeben von A. Bournye. 2. Heft. fol. Düsseldorf, Bournye. 2 Thlr.

Ansichten des Soolbades Dürkheim in der Rhein-Pfalz und seine Umgebungen. Nach Zeichnungen von Chapuy lith. von Ad. Cuvillier. 6 Blatt mit Text. kl. qu. fol. Heidelberg, Meder. Tondruck. 3 Thlr.

Bilder aus dem schwedischen Volksleben. Mit Text in deutscher, englischer und schwedischer Sprache. Imp.-fol. (Gothenburg.) Leipzig, Köhler. Cart. 10 Thlr.

Bülau, Dr. F., die deutsche Geschichte in Bildern. I. Bd. 2. Lief.; II. Bd. 2. Lief. u. III. Bd. 2. Lief. gr. qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. Separat-Conto. à $^1/_4$ Thlr. Prachtausgabe à 12 Ngr.

Erinnerung an Sans Souci. Nach Aquarellen von C. Graeb. Farbendruck von Storch u. Kramer. 1. Lief. in 4 Blättern auf eleganten starken Untersatzbogen. qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 5 Thlr.

Erinnerungen an das bayerische Hochland. Ausflug ins Allgäu. 12 Blatt gez. von W. Scheuchzer, gestochen von J. Poppel. gr. qu. 8. München, Franz. $1^1/_6$ Thlr.

Eye, A. von, Kunst und Leben der Vorzeit von Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts. 6. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. $^1/_2$ Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 31 – 38. Lief. gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à $^2/_3$ Thlr.

Gross, F., fünfzig Bilder aus der Weltgeschichte. Mit Text. gr. fol. Stuttgart, Metzler. 28 Ngr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen, herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel. 3. Heft. gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Haus-Segen. Zwölf Bilder aus dem Leben Jesu nach Gemälden berühmter Meister (Correggio, G. Reni, Garofalo, P. Veronese, Carracci, Richter, Raphael, Ruben, gest. von Passini, Krüger, Winkler, Schwerdgeburth, Wrankmores, Greatbach.) gr. 4. Leipzig, Hartung. In elegantem Carton 1 1/3 Thlr.

Hendricks, M. H., Avant, Pendant, Après. Souvenirs des Cains d'Ostendes Aquarelles d'apres nature. fol. Bruxelles, Muquardt. 1 Thlr. 24 Ngr. Jedes Blatt 2/3 Thlr.

Het Wettloopen tüschen den Haasen un den Swinegel up der Buxtehuder Heid. In Bildern von G. Süs. Lithographirt. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. Farbendruck 27 Ngr.

Höfling, B., malerisches Rhein-Album. Nach der Natur gez. u. lith. 2. Lief. qu. fol. Bonn, Matz. Farbendruck. 1 1/2 Thlr.

Holster, Herrn **Ludw.,** Revierförster a. D. und mehrerer ungelehrter Gesellschaften Mit- und Ehrenmitglied, Idiotismus venatorius das ist aufrichtiger kleiner Lehrprinz der Jägersprache. Der neuen Jägerei vom Jahr des Unheils gewidmet und mit 50 dauerhaften Kupfern gezieret. Lithographirt. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. 1 1/3 Thlr.

Kaulbach, W. von, Shakespeare-Gallerie. 1. Lief.: Macbeth. gr. fol. Berlin, Nicolai. 12 Thlr. Chines. Papier 15 Thlr. Vor der Schrift chines. Papier 24 Thlr.

Einzelne Blätter:

1. Macbeth, Banco und die drei Hexen, gest. von Eichens. 5 Thlr. Chines. Papier 6 Thlr.
2. Lady Macbeth schlafwandelnd, von Jacoby. 4 Thlr. Chines. Papier 5 Thlr.
3. Macbeth zum letzten Kampfe sich waffnend, gest. von Hoffmann. 5 Thlr. Chines. Papier 6 Thlr.

Kunst und Literatur, mit Beiträgen der berühmtesten Künstler und Dichter der Gegenwart, redigirt von Alex. Kaufmann. 1. Abth. gr. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. 8 Thlr.

Kunstschätze, die, Wien's in Stahlstich mit erläuterndem Text von A. R. von Perger. 15—17. Heft. gr. 4. Triest, Direction des österr. Lloyd. à 1/3 Thlr.

Lepsius, C. R., Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der in den Jahren 1842—1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition. 51—62. Lief. Imp.-fol. Berlin, Nicolai. à 5 Thlr.

Monumenta epigraphica Pompeiana ad fidem Archetyporum expressa curante Josepho Fiorellio. Pars I. Inscriptionvm Oscarvm apographa, enthaltend 10 in Farben gedruckte Tafeln mit Titel, Vorrede und 3 Bogen Text. Roy.-fol. Napoli, Detken. 40 Thlr. Von diesem Prachtwerke sind nur 100 Exemplare gedruckt.

Neureuther, E., Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker. Neue Ausgabe. 4. München, lit.-artist. Anstalt. 1 Thlr. 24 Ngr.

———, Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen. Neue Ausgabe. fol. München, lit.-artist. Anstalt. 3 Thlr.

———, Bayrische Gebirgslieder (Schnaderhüpfl'n) mit Bildern. Neue Ausgabe. fol. München, lit.-artist. Anstalt. 24 Ngr.

Raphael, Psyche. 32 Compositionen. Gestochen von A. Gnauth. Wohlfeile Ausgabe. 1. Lief. gr. qu. 4. Stuttgart, H. Köhler. 1/3 Thlr.

Reinecke Fuchs. 6.—8. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. à 1/4 Thlr.

Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern bildlich dargestellt von B. Neher. Nach den Entwürfen des Meisters zu den Wandgemälden im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar auf Holz gezeichnet von H. Leutemann und geschnitten von J. G. Flegel. Nebst einem Vorwort von Dr. C. Vogel. 2. Hälfte. fol. Leipzig, R. Weigel. 2 Thlr.

Schneider, H. J., das Kind von der Wiege bis zur Schule. Mit Text von W. Hey. 3. Aufl. gr. qu. 8. Gotha, F. A. Perthes. Gebunden 1 Thlr.

Schultz, Danzig und seine Bauwerke. 4. u. letzte Lief. 6 Blatt geistreiche und malerische Radirungen nebst Text. fol. Dresden, E. Arnold. 4 2/3 Thlr. Chin. 6 Thlr. Complet 16 2/3 Thlr. Chin. 22 Thlr.

Schwind, M. v., Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth. In Kupfer gestochen von Jul. Thäter. 7 Blätter. gr. 4. Leipzig, G. Wigand. 3 1/3 Thlr. In eleganter Mappe, Prachtausgabe 6 2/3 Thlr.

Souvenir de Albrecht Dürer. gr. fol. Nürnberg, v. Ebner. 2 Thlr.

Studenten-Album. Scenen und Darstellungen aus dem Leben deutscher Studenten. 1. Lief., in Farben und Tondruck lith. qu. fol. Bonn, Matz. 3 Thlr. (Erscheint in 2 Lieferungen.)

Ulrich, J. J., die Schweiz in Bildern. 8. Lief. qu. fol. Stuttgart, Scheitlin's Verlagsh. 2 Thlr. Chines. Papier 2 Thlr. 12 Ngr.

Valerio, Th., Souvenirs de la Monarchie Autrichienne. Suite des Dessins d'après Nature. Gravés à l'Eau-forte. 1. Partie: La Hongrie. 3. Livr. fol. Leipzig, R. Weigel. 8 Thlr. Chin. Papier 12 Thlr.

————, Les Populations des Provinces Danubiennes en 1854. Suite de Dessins d'après Nature. Gravés à l'Eau-forte. 1 Livr. fol. Leipzig, R. Weigel. 8 Thlr. Chin. Papier 12 Thlr.

Zampis, A., Metamorphosen. 1. Heft in 6 Blatt. gr. 4. Wien, Paterno. 1 Thlr. 12 Ngr. Rehaussé 2 Thlr.

B. Zeichenvorlagen, Studienblätter etc.

Aquarellstudien. Nr. 1. Parthie bei Bamberg. kl. qu. fol. Bonn, Matz. Farbendruck 1 Thlr.

Hartinger, A., Blumen-Zeichen-Schule. 1.—7. Heft. qu. 4. Wien, Paterno. à 1 Thlr.

Hessemer, F. M., Vorlegeblätter für die ersten Uebungen im Zeichnen. 44 Blatt. gr. 4. Mainz, v. Zabern 1 Thlr.

Höger, J., Vorübung zur Baumzeichnung. Nach der Natur gez. u. lith. 1. u. 2. Heft. gr. 4. Wien, Paterno. à 1 Thlr.

————, Baumstudien in Bildern. 3 Blatt: 1. Weiden. 2. Eichen. 3. Fichten. Nach der Natur gez. Originallithographien. kl. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck à Bl. 2/3 Thlr.

Laurent's, J. A., 60 Vorlegeblätter zum Zeichnen. 2. Ausgabe. qu. fol. Esslingen, Weychardt. 1 1/4 Thlr.

Mützel, H., der Thierzeichner. 1.—3. Heft à 16 Blatt. 8. Berlin, Storch & Kramer. à Heft 1/4 Thlr.

————————, der Landschafter. 1.—6. Heft à 16 Blatt. 8. Berlin, Storch & Kramer. à Heft 1/4 Thlr.

Zeichen-Lehrer, Berliner. Eine Sammlung von Vorlagen für geübtere Zeichner. 19—21. 46. u. 61—64. Heft. gr. qu. 4. Berlin, Hermes. à 1/3 Thlr.

Zeichen-Schule, Berliner systematische, für Lehrer zum Selbst-Unterricht. 143—158. Heft. gr. qu. 8. Berlin, Hermes. à 6 Ngr.

Zeichen-Schule, kleine, für die Jugend. 73—78. Heft. gr. qu. 8. Carlsruhe, Veith. à 4 Ngr.

Zeichen-Schule für Lehrer und zum Selbst-Unterricht. 1.—12. Heft. gr. qu. 8. Glogau, Flemming. à 6 Ngr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie etc.

Album, architektonisches, redigirt durch Stüber, Knoblauch, Strack. 15. Heft. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 2 Thlr.

————————. Dasselbe. 2. Aufl. 5. Heft. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 2 Thlr.

Album englischer Landhäuser, Villen, Cottagen etc. 7. Heft. qu. fol. Carlsruhe, Veith. 1 1/2 Thlr.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreiche Sachsen. Herausgegeben von G. A. Pönicke. 27—31. Heft. gr. fol. Leipzig, Expedition des Albums sächsischer Rittergüter. à 1 Thlr.

Böheim, P., decorative Entwürfe als Beitrag zur gegenwärtigen Geschmacksrichtung in der Ornamentik. gr. fol. Frankfurt a. M., Jügel 3 Thlr.

Details für Architekten und Bauhandwerker. 1. Lief. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

Eberhard, G., das neue herzogliche Marstallgebäude in Gotha. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. In Mappe 3 2/3 Thlr.

Engelhard, J. D. W. E., die vier Perioden der Geschichte der Baukunst in Italien. gr. 4. Cassel, Bertram. 2 2/3 Thlr.

Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schul-Häusern. 13. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel's Verlag. 3 Thlr.

Fricke, A., Vorlagen für Architecten, Bautischler, Zimmerleute etc. 5. u. 6. Lief. fol. Berlin, Grieben. à 3/4 Thlr.

————————, Wohngebäude für Stadt und Land. 5. Lief. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

————————, 50 moderne Möbel und Details. 3. Sammlung. fol. Berlin, Grieben. 1 1/2 Thlr.

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von L. Lohde. Neue Ausgabe. 38—45. Heft. gr. 4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1 1/4 Thlr.

Grabdenkmäler berühmter Personen auf den Kirchhöfen um Berlin. 1. Lief. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 1 1/3 Thlr.

Greth, Jul., Danziger Bauwerke. 2. Lief. kl. fol. Danzig, Bertling. Tondr. 1/2 Thlr.

Harres, A., Architectonisches Album. Eine Sammlung malerischer Ansichten nebst Details aus dem Gebiete der neuesten Eisenbahn- und modernen Privatbauführungen in Lindau und Umgebung. Nach eigenen Entwürfen für Privatgebäuden in farbigen Lithographien. 1. Lief. in 5 Blättern. fol. Lindau, Stettner. Farbendruck 2 Thlr.

Kallenbach, G. G., Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst in 86 Tafeln. 2. Auflage. 1. u. 2. Heft. fol. München, lit.-artist. Anstalt. à 1 Thlr. 22 Ngr.

Leybold, L., Sammlung von Musterzeichnungen für durchbrochene Holz-Galanterie-Waaren. 2. Heft. Imp.-fol. München, Mey & Widmayer. 1 Thlr. 24 Ngr.

Mrazek, J., Muster-Sammlung technischer Zeichnungs-Vorlagen. 1—3. Heft. gr. qu. 8. Prag, Calve. à 1/3 Thlr.

Raentz, Paul, der Ornamentzeichner. 1—3. Heft à 16 Blatt. 8. Berlin, Storch & Kramer. à Heft 1/4 Thlr.

Sammlung von Initialen, Ornamenten, Paramenten etc. aus dem Mittelalter. Herausgegeben von B. Höfling. 3. Lief. fol. Bonn, Matz. Ton- u. Farbendruck 1 Thlr.

Sammlung von Gothischen, Renaissance- und Rococo-Meubeln. 2. u. 3. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. à 1/2 Thlr.

Sanssouci in seinen Architecturen. 3. Lief. Imp. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 3 Thlr. Prachtausgabe 6 Thr.

Schinkel, Entwurf zu dem kaiserl. Palast Orianda in der Krim. 2. Aufl. 1. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel's Verlag 15 Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. 21. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

————, 2. Auflage. 1. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

Statz, V., gothische Entwürfe. I. Band 3. Heft. gr. 4. Bonn, Henry & Cohen. Tondr. 2 Thlr.

Stillfried, R. v., Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. (Neue Folge.) 3. Lief. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 5 1/3 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Hammer-Purgstall, Vortrag über das Prachtwerk: die alt-christlichen Baudenkmäler Constantinopels. Lex.-8. Wien, Braumüller. 4 Ngr.

Histoire de la Peinture sur Verre en Europe contenant une analyse descriptive des principaux vitrana; Texte par Edm. Levy, planches par Jean Bapt. Capronnier. Livr. 1 et 2. kl. fol. Bruxelles, Kiessling, Schnée & Co. 1 1/4 Thlr.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. 3. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr.

————, Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Auflage. 2. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr.

Meyer, H., ein Besuch im britischen Museum. Nebst einigen Mittheilungen über London. gr. 16. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1 1/2 Thlr.

Müller, F., die Künstler aller Zeiten und Völker. 3. u. 4. Lief. Lex-8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Reinick, R., Lieder. 3. Auflage. 16. Berlin, Ernst & Korn. In englischem Einband mit Goldschnitt. 1⅔ Thlr.

Sacken, E. v., die k. k. Ambraser-Sammlung. 2 Thlr. gr. 8. Wien, Braumüller. 1⅚ Thlr.

Schasler, M., Berlins Kunstschätze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. 1. Abth.: die Königlichen Museen. gr. 16. Berlin, Nicolai. 12½ Ngr.

Volk, das deutsche, dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart. 10. Band: Geschichte der deutschen Kunst von E. Förster. 3. Band. 8. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Wackernagel, W., die deutsche Glasmalerei. 8. Leipzig, Hirzel. 1 Thlr.

Wollheim, Raphael Sanzio. Romantisches Trauerspiel. 8. Leipzig, F. Fleischer. 1 Thlr.

ANZEIGEN.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**

Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

ARCHIV
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

ZWEITER JAHRGANG.

MIT DREISSIG IN DEN TEXT EINGEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN UND FACSIMILE'S DER HANDSCHRIFT VON ALBRECHT DÜRER, CONRAD CELTIS UND HARTMANN SCHEDEL.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1856.

Inhalt.

Ueber Alter und Ursprung der frühesten Ausgaben des Heilspiegels, oder des Speculum humanae salvationis.

Nachtrag von **E. Harzen.**

(Verspätet.)

Obenerwähnter, Seite 3 — 15 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltener, Aufsatz hat zwei in Tendenz und Form sehr abweichende Recensionen, in No. 11 des Allgemeene Konst- en Letterbode und in der 2ten Serie des 2ten Theiles des Bulletin du Bibliophile Belge desselben Jahres hervorgerufen, auf welche, da diese ausländischen Zeitschriften nur einer geringen Zahl unserer Leser zugänglich sein dürften, ich mir erlaube, auszugsweise aufmerksam zu machen, einige Bemerkungen daran knüpfend.

Herr Ch. Ruelens, aus dessen Feder Letztere geflossen, macht zuvörderst auf ein falsches Citat van Gestels in Delpraets Abhandlung aufmerksam, welchem ein sich an zwei Stellen wiederholender Druckfehler zu Grunde liegt, der, auch in Mohnike's Uebersetzung übertragen, von mir, dem die Quelle nicht zugänglich war, unglücklicherweise fortgepflanzt ist. Die Martinsbrüder zu Löwen haben demnach nicht erst im Jahre 1477, sondern schon 1447 ihrer Regel entsagt, um sich den Augustinern anzuschliessen, wiewohl die eigentliche Incorporation erst 1465 stattfand. Die Cession ihrer Druckerei, die natürlich so früh als 1447 noch nicht eingetreten sein konnte, kann daher mit diesem Akte nicht in Verbindung stehen; gern lasse ich mich jedoch von Herrn R. belehren, dass dieselbe auch nicht aus dem Text des Molanus gefolgert werden dürfe, indem bekanntlich die Windeshemer Augustiner, von denen hier die Rede ist, noch eine lange Zeit hernach ihre Pressen im Gange erhielten. Nichts hinderte demnach, anzunehmen, dass die Martinsbrüder ihre Druckerei bis zur Zeit der Einverleibung beibehielten, also der Epoche, in welche ich die Erscheinung des Speculum gesetzt habe.

Dahingegen befand sich Veldener's Name nicht in der von Herrn R. eingesehenen Liste der Brüder aufgeführt, welche die Akte der Vereinigung unterzeichneten; meine Vermuthung, dass derselbe dieser Corporation angehört habe, bestätigt sich also nicht. V. dürfte immerhin in unabhängigem Verhältnisse zu derselben gestanden haben, ein Umstand, der meiner Vermuthung,

auf welche Weise die Holzplatten des Sp. in seinen Besitz gekommen, nicht wesentlich entgegentritt.

Für diese sehr schätzenswerthen Berichtigungen, so wie für die meiner Theorie geschenkte ernste Aufmerksamkeit und Prüfung, fühle ich mich Herrn R. zu aufrichtigstem Danke verpflichtet.

Herr R. hofft auf dereinstige Entdeckung einer Handschrift des Sp., deren Bilder durch Uebereinstimmung mit den Holzschnitten zur Ermittelung der eigentlichen Zeitepoche der Herausgabe führten. Es ist dies eine Hoffnung, welche ich kaum wagen darf zu theilen, denn einerseits tragen diese geistreichen Holzschnitte nicht das Gepräge von Nachbildungen, andererseits müssen bei Erscheinung des Druckes die Handschriften aufgehört haben, daher so wenig Holzschnitte nach Zeichnungen, als diese nach jenen vorkommen dürften. Ein anziehender Artikel über die im Manuscript aufgefundene Chronik von Löwen des Molanus, welche sich in der Burgundischen Bibliothek unter des Verfassers Cura befindet, nebst interessanten Auszügen daraus, Bücher, Papier, Handschriften betreffend, ist der Abhandlung beigegeben[1]).

Der Verfasser der anderen Recension, Herr M. Campbell, dahingegen hält meine Bemerkungen, ohne in deren Beurtheilung einzugehen, von feindlichen Nationaltendenzen eingegeben, daher er mich seinen Landsleuten gleichsam als den Partisan einer Verschwörung denunzirt, darauf ausgehend, im Mainzer Interesse die Ansprüche Harlems an Erfindung der Buchdruckerkunst zu untergraben, als deren Haupt mein vieljähriger Freund, Herr R. Weigel in Leipzig, genannt wird[2]).

Auf diese Beschuldigung muss ich entgegnen, dass, an jener langwierigen Discussion Theil zu nehmen, meinen Zwecken gänzlich fremd war und ferner bleiben wird. Non nostrum inter vos tantas componere lites. — Meine Untersuchungen verfolgen ein rein artistisches Ziel, im Interesse der Geschichte der Xylographie, für welche jenes merkwürdige Druckwerk nicht minder wichtig ist, wenn auch minder berücksichtigt, als für die Geschichte der Typographie; sie eignen sich also hinlänglich für eine, wie aus derem Prospecte hervorgeht, solchen Zwecken ausschliesslich gewidmete Zeitschrift.

Vor Allem muss ich beklagen, dass Herr C., ohne meine

---

1) Besonders herausgegeben unter dem Titel: Sur le Speculum humanae salvationis; par Ch. Ruelens. Bruxelles J. Heussner 1855. 8.

2) Dat het Stuk in dit Archiv is opgenomen wyten wy aan devoortdurend vyandige stemming in Duitschland en vooral van den uitgever R. Weigel, tegen de regtmatige Hollandsche aanspraken op de uitvinding der boekdrukkunst. Voor hen die zich in de laatste jaren beyverd hebben om die aanspraken buiten allen gegronden twyfel te stellen, achten wy deze mededeeling voldoende om hen opmerkzaam te maken op dit nieuwe bewys dat der Geist der Verneinung by onzer naburen nog niet tot zwygen is gebragt etc. Alg. K. en L. p. 83.

kleine Abhandlung bis zu Ende gelesen zu haben, die er eingestandenermassen nur aus einem Bruchstücke kennt, zu solchen leidenschaftlichen Ausfällen sich hat hinreissen lassen; wird übrigens meine Theorie verworfen, weil mit Harlems erwähnten Ansprüchen unvereinbar[3]), so darf ich diese Folgerung nicht anerkennen, denn jemehr sich meine Hypothese befestigt, dass das Speculum einer späteren Epoche angehört, je weniger dasselbe mit Erfindung der Buchdruckerkunst im Zusammenhange stehen kann.

Ich hatte mir Hoffnung gemacht, von dieser Seite her eine billige, wenn auch keine so entschieden günstige Beurtheilung zu erfahren, als Ottley einst von Koning zu Theil wurde, wiewohl Jener die Ausgabe des Sp. vor 1472 festgestellt hatte, anstatt vor 1439, dem Todesjahre Coster's, und dadurch deutlich genug zu verstehen gegeben, was er von dessen Antheil am Sp. halte[4]). „Kein Werk" — so lauten Koning's Worte, „verdient mehr unser Lob und Billigung, als das des verständigen Forschers Ottley — und wiederum „Ich habe das Werk mit dem grössten Wohlgefallen gelesen" u. s. w.[5]) Nichtsdestoweniger war es Koning, der die Erklärung abgegeben, „dass Harlems Ansprüche mit den Donaten und dem Spec. stehen und fallen müssten[6]), Worte, auf den Text des Junius begründet, welche auch Herr C. zu seinem Wahlspruche erkoren zu haben scheint. Koning, der an diesem Texte buchstäblich festhielt, durfte fordern, dass kein Jota daran verrückt wurde, nicht aber seine Nachfolger, die ihn willkürlich auslegen und ergänzen, wie ich versuchen werde darzuthun, mich auf Herrn de Vries gekrönte Preisschrift stützend, in welcher alle Punkte des gegenwärtigen Programmes von Harlem mit Fleiss übersichtlich zusammengestellt sind[7]).

Die Worte des Junius, betreffend das Speculum, lauten folgendermaassen:

„Er (Coster) druckte historische Bilder mit Hinzufügung von Text, in welcher Art ich von ihm Adver-

---

3) Ref. nennt sie: zonderlinge, wy zouden byna zeggen, bespottelyke uitkomsten. Ibid.

4) An vier verschiedenen Stellen Inquiry etc. p. 193. 195. 198. 201.

5) Koning Bydragen p. 156.

6) Wy vermeenen — dat van het onderzoek van dezen Spiegel onzer behoudenis en der Donaten de zaak van Harlem afhangt, en met dezelve moet staan of vallen. Koning Verhandeling. p. 380.

7) Eclaircissemens sur l'histoire de l'invention de l'Imprimerie, par A. de Vries, trad. du Hollandais par J. J. F. Noordziek. La Haye. Schinckel 1843. 8.

Argumens des Allemands en faveur de leur prétention à l'invention de l'imprimerie par A. de Vries, trad. du Hollandais par J. J. F. Noordziek. Faisant suite aux Eclaircissemens etc. La Haye, Schinckel 1845. 8.

sarien[8]) gesehen habe, eine Versuchsarbeit, deren Blätter nur einseitig und nicht auf dem Rücken bedruckt waren — den Titel führend: Speculum etc."[9])

Früher wurde der Eingang dieser Stelle so verstanden, dass C., den eine alte Tradition einen geübten, tüchtigen Formschneider nennt[10]), die Holzschnitte des Spec. mit eigener Hand ausgeführt habe. Mit dieser alten, unverändert erhaltenen, Tradition, zu deren Empfehlung gesagt wird, dass Junius damit übereinstimme[11]), beginnt die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, gleichwohl wird in einem anderen Orte entschieden ausgesprochen, C. sei keineswegs Künstler gewesen, und habe die Stöcke nicht geschnitten; man dürfe ihm nichts zuschreiben, dessen die Geschichte nicht erwähne.[12]) Diese Widersprüche sind schon unvereinbar, wird aber an dritter Stelle als Vermuthung geäussert, dass Junius selber die Holzschnitte nicht für C's. Werk gehalten[13]), so bliebe nichts übrig, als anzunehmen, dass J. gegen seine innere Ueberzeugung gerade das Gegentheil von dem berichtet habe, was seine Erklärer ihm unterlegen. Aber die Geschichte der Harlemer Ansprüche, worauf anders beruht sie, als vornämlich auf den Bericht des Junius, in welchen jene Tradition aufgenommen ist, welche man nicht verwerfen kann, ohne dem ganzen Systeme Grund und Boden unter den Füssen wegzuziehen.

---

8) Adversaria darf hier wohl nicht in seiner älteren Bedeutung, für flüchtig entworfene Noten genommen werden, wie es d. V. übersetzt, schon weil das Wort dem Collectivbegriff „Pinaces-additis characteribus" entsprechen soll; der Verfasser will dadurch ein Buch bezeichnen, in welchem nur Adverse zur Ansicht kommen, weil die Averse verklebt sind, weshalb zu besserem Verständniss er den gewählten Ausdruck, den ich deshalb beibehalte, durch die Worte „paginis solum adversis" genauer zu definiren nöthig findet.

9) Pinaces totas figuratas additis characteribus expressit. quo in genere vidi ab ipso excusa Adversaria, operarum rudimentum, paginis solum adversis, haud opistographis: is liber erat vernaculo sermone ab auctore conscriptus anonymo, titulum praeferens Speculum humanae salvationis. in quibus id observatum fuerat inter prima artis incunabula (ut nunquam ulla simul et reperta et absoluta est) uti paginae aversae glutine commissae cohaerescerent, ne illae ipsae vacuae deformitatem adferrent. Batavia p. 255.

10) La vieille tradition connue de Harlem, qui s'est toujours conservée la même, nous apprend que Coster, amateur et praticien habile de la Xylographie se promenant un jour etc. Ecl. 154.

11) Le recit de Junius est bien conforme à cette tradition. Ecl. 155.

12) Qu'on ne lui attribue pas ce dont l'histoire ne fait aucune mention, qu'on n'en fasse ni un artiste dans l'art de dessiner et de graver, ni l'inventeur de la Xylographie, ni l'auteur de ces gravures en bois qu'il pourvut d'un texte etc. Ecl. 54.

13) On pourrait presque conclure de cette expression de Junius, qu'il a expressement regardé comme l'ouvrage de Coster le texte ajouté, les annotations qui servaient d'explication aux gravures, et non es gravures elles-mêmes. Ecl. 11. Note 2. S. oben Anm. 9.

Ebenfalls wird der Satz bestritten gegen Junius[14]), dass Coster sowohl Platten als Text gedruckt habe, dabei die Frage aufgeworfen, ob er zu diesem Ende die Platten selber, oder nur die Abdrücke acquirirt habe.[15]) Mit Bezug auf das, was ich früher über den Punkt des Druckens bemerkt habe, ist anzunehmen, dass, hätte C. die Platten besessen, er nicht unterlassen haben würde, mittelst seiner Presse, sie mit dem Text zugleich, auf einmal abzuziehen, wodurch er die Arbeit sehr vereinfacht und zugleich den Vortheil erreicht haben würde, das Papier auf beiden Seiten bedrucken zu können[16]); wesentliche Verbesserungen, welche Pfister in Bamberg beim Drucke seiner Armenbibel um 1462 anwandte. Dieses ist aber nicht geschehen, denn die Holzstöcke erscheinen auf die herkömmliche, zeitraubende und mühsame Weise der Formschneider oder Briefdrucker, mittelst des Reibers abgezogen, dessen Ursache darin zu suchen ist, dass der Herausgeber ausserhalb ihrer Kunst stehend, selbst nicht Holzstöcke drucken durfte, daher genöthigt war, sich hierzu ihrer Hülfe zu bedienen; er hätte demnach den fertigen Abdrücken nur den Text hinzuzufügen gehabt.[17])

Junius erwähnt dieser Verschiedenheit des Druckes nicht, wohl aber Meerman, durch Enschede aufmerksam gemacht, der diese in jener Zeit vielleicht einzige Anomalie, eines Buches mit schwarz gedrucktem Texte und braunen Holzschnitten, dahin zu erklären sucht, dass Coster Letzteren dadurch den Anschein von Federzeichnungen habe ertheilen wollen[18]), in der Absicht, sein Buch als Manuscript zu verkaufen. Im neuesten Programme ist dieser Gedanke weiter ausgeführt: Coster, so wird behauptet, habe zwar anfänglich, ohne alle Rücksicht auf pecuniaire Vortheile, nur zu seiner eigenen Befriedigung gedruckt[19]), nichtsdestoweniger die Abdrücke der Platten, oder diese selbst, an sich gebracht, um den Versuch zu machen, mittelst deren Hülfe seine Drucke als Hand-

---

14) Junius raconte que Coster — put imprimer des ouvrages entiers, gravures et textes etc. Ecl. 10.

— ce fut par ce moyen qu'il parvint à imprimer des ouvrages entiers, gravures et texte. Ecl. 21.

15) L'habile et riche inventeur aura pu acheter du graveur, qui avoit executé les figures du Speculum toute la provision des exemplaires déjà imprimés — et peutêtre toute la série des planches de bois elles-mêmes. Ecl. 27.

16) Beispiele einzeln vorkommender, auf beiden Seiten bedruckter Blätter des Spec. führt Koning an: Verhandl. p. 127, ein Verfahren, das aber in vorliegendem Falle nicht anwendbar war, weil man, wie es scheint, mittelst des Reibers, nicht beide Seiten mit Bildern zu bedrucken verstand.

17) Unter solchen Verhältnissen verdiente Coster's Unternehmung schwerlich genannt zu werden „un ouvrage immense comme le Speculum etc." Ecl. 19.

18) ut delineationes manu factas imitarentur, quarum plures simili atramenti genere seculo XIV et XV in Belgio confectas in libris mss. ostendit mihi, cui hanc observationem acceptam refero, Enschedius noster. Origines I. 105.

19) — il l'a fait pour sa propre satisfaction, non dans le but de faire quelque profit en vendant ce qu'il executait etc. Ecl. 14.

schriften unterzubringen liessen[20]), weil gerade bei Bilderbüchern eine Täuschung schwerer zu entdecken sei[21]). Diese Speculation sei dermaassen gelungen, dass Costern aus solchem durch vertraute Agenten unter der Hand betriebenem Verkauf[22]) ein grosser Gewinn zugeflossen, welcher jedoch einen seiner Arbeiter verleitet habe[23]), mit einem Theil des Druckapparates flüchtig zu werden, wodurch das Geschäft in Stillstand gebracht worden. Um dieselbe Zeit sei C. gestorben, aber sein Eidam, Thomas Pietersz, habe seine Werkstatt und sein System geerbt, aus Pietät für den Hingeschiedenen sei der Druck des Speculum fortgesetzt, so gut es habe gehen wollen, der materielle Vortheil jedoch nicht aus den Augen gesetzt und auch fernerhin dasselbe als Handschrift mit grossem Nutzen versilbert[24]).

Diese anstössige Anekdote entbehrt aber nicht allein jeglichen historischen Grundes, so wie nicht minder aller Wahrscheinlich keit, sondern steht auch zu Junius eigenen Worten in direktem Widerspruch.

Holzschnitte waren zu der Zeit, in welche die Erscheinung des Heilspiegels bisher gesetzt wurde, schon allgemein verbreitet[25]) — Coster soll ja deren selber eine Anzahl herausgegeben haben, fliegende Blätter sowohl als kleinere Werke — und sind fast ohne Ausnahme mit jener bräunlichen Schwärze gedruckt, welche ihnen Aehnlichkeit mit verblichenen Federzeichnungen giebt, wie Meerman in alten Codices gesehen, die ihn auf obige Folgerung leiteten[26]). Hierdurch durfte der grosse Haufe getäuscht werden, aber

20) Il devait par là s'assurer, si son invention était capable de faire passer pour Manuscrits, des ouvrages, moitié xylographiésé, moitié imprimés en caractères mobiles. Ecl. 28.

21) Par là, comme l'attention se fixait plus particulièrement sur les gravures, que sur le texte, on ne devait pas si facilement remarquer la tromperie etc. Ecl. 27.

22) — sous l'apparence d'un commerce de Mss., à faire répandre et vendre ses imprimés sous ce nom par des chargés d'affaires etc. Arg. XXIX.

23) Les grands profits qu'offrait la vente des imprimés déjà mieux executés, qu'on avait eu soin de faire ressembler autant que possible, à l'écriture d'alors, et qu'on livrait comme des Manuscrits, avaient depuis longtems éveillé chez l'avanturier le désir de s'enrichir de même, par un commerce aussi lucratif. Ecl. 198.

24) on resolut néanmoins de conserver l'imprimerie quoique dépouillée, de réparer la perte au plutôt, non tant pour le profit qu'on pouvait en retirer, que par suite de l'amour qu'on portait au défunt Et pour couvrir les frais il fallait bien cacher autant que possible tout l'accident; car autrement comment eut il été possible de faire encore son profit de la rente d'imprimés qu'on faisait passer pour Manuscrits. Ecl. 200.

25) Ces sortes de planches (plus compliquées) et de livres d'images (représentant les histoires de la Bible ou des emblêmes avec un texte explicatif et des sentences tirées de l'Ecriture) etaient deja très repandus au commencement du XV siècle, principalement en Hollande. Ecl. 149.

26) Es ist eine noch unerklärte Erscheinung, dass alle vermittelst des Reibers, der noch bis zum 16. Jahrhundert angewandt wurde, gewonnenen Drucke

für die Menge konnte ein Werk, das als Manuscript um hohen Preis verkauft zu werden bestimmt war, ja nicht berechnet sein; die Gebildeten, vor Allen die Geistlichen, die selbst Holzschnitte mit Heiligenbildern unter das Volk austheilten, würden das Buch also für Holztafeldruck genommen haben und nicht für Handschrift. Wie hätte man diese Holzschnitte wohl für entfärbte Erzeugnisse vergangener Zeit ausgeben können, wenn Styl, Zeichnung, Costüm auf die Gegenwart hinwiesen? Lag es im Zweck, zu täuschen, so hätte man ein älteres Manuscript zum Vorbilde genommen, deren so viele auf unsere Zeit gekommen sind. Dann hätte man auch gewiss besser gethan, anstatt den Text schwarz zu geben, dem Ganzen das Ansehen einer vergilbten Handschrift zu ertheilen, so wie andererseits die zwanzig Ersatzplatten Text der letzten Ausgabe, anstatt braun, schwarz abziehen müssen, um mit den übrigen übereinzustimmen, damit nicht die in allen Exemplaren wiederkehrende Abnormität auf die Entdeckung eines Betruges leitete.

Wie endlich hätte das Geheimniss sich so lange behaupten lassen? Seine eigenen Leute konnte Coster zwar durch Eide binden, allein schwerlich die Lieferanten der Abdrücke der Holzstöcke, und gesetzt auch, diese hätten geschwiegen, so war doch jeder Briefdrucker im Stande, die grobe Täuschung vor aller Welt aufzudecken.

So viel in Betreff der Wahrscheinlichkeit jener Sage. Vernehmen wir schliesslich, wie Junius selber sich über dies Verhältniss ausspricht. J. sagt: „die neue, nie zuvor gesehene Waare habe starke Nachfrage gefunden, und grossen Gewinn abgeworfen“ [27]). Klar genug liegt wohl in diesen Worten, dass der Herausgeber keineswegs seine Druckschriften in altem Gewande als Handschriften, durch vertraute Agenten, gleichsam verstohlen, zu vertreiben suchte, die ja auf diese Weise nimmermehr als eine neue, niegesehene Waare hätte aufgenommen werden können, sondern er gab sie als ehrlicher Mann für das, was sie waren, für neue, niegesehene Erzeugnisse seiner eigenen Erfindung und Industrie, und so allein lassen sich die grosse Nachfrage und der daraus entstandene materielle Gewinn erklären.

Auf welche bedauerliche Abwege hat man sich hier verirrt, um plausibel zu machen, dass Coster und kein Anderer den Heil-

---

von Holztafeln, mittelst einer Art brauner, vornämlich Oelfarbe, beschafft sind, wohingegen die auf der Presse abgezogenen, mittelst gewöhnlicher Druckschwärze, welcher Umstand aus einer Uebereinkunft zwischen den Brief- und Buchdruckern herzuleiten sein möchte. Bedienten sich Erstere dieser, wie es scheint aus Umbra und Weiss bestehenden Mischung, etwa des rascheren Trocknens wegen, und hatten sich vielleicht Jene ihre Erfindung vorbehalten?

27) nova merx nunquam antea visa, emptores undique exciret cum uberrimo quaestu. Batavia 256.

spiegel gedruckt habe! Um solchen Zweckes willen nimmt man keinen Anstand, nicht allein Costern, sondern auch seinen Schwiegersohn, Pietersz, beides notable, begüterte Männer[28]) und angesehene Magistratspersonen[29]) der Stadt Harlem, fälschlich zu beschuldigen, ein auf Unredlichkeit und Täuschung begründetes Geschäft, schnöden Gewinnes halber, eine Reihe von Jahren hindurch systematisch betrieben zu haben, und ohne an einer so unwürdigen Rolle Anstoss zu nehmen, wird nur bei den Vortheilen verweilt, welche ein solcher Betrieb abgeworfen habe; wahrlich ein allzugrosses Opfer, der Vertheidigung einer Lieblingstheorie gebracht.

Unter anderen Zeitgenossen des Junius, welche der Erfindung der Buchdruckerkunst gedenken, spricht sich Abraham Ortelius, ein Kunstfreund und Sammler[30]), in seinem Theatrum orbis terrarum, über diesen Gegenstand, der ihn viel beschäftigt hatte, mit folgenden Worten aus: „Die Holländer halten sich für überzeugt, dass bei ihnen diese Kunst zuerst erfunden sei.“ Zufällig wissen wir, dass O. ein Exemplar des Spec. besass[31]), daher die Zurückhaltung, womit er die Frage berührt und unentschieden lässt, nicht ohne Bedeutung ist, indem man annehmen darf, dass, wäre das Spec. damals wirklich als Coster's Werk und erstes mit beweglichen Typen gedrucktes Buch betrachtet worden, er sich positiver ausgedrückt und auf das seltene Druckwerk, das zu besitzen er sich rühmen durfte, als Beweisstück bezogen haben würde.

So bleibt Junius der Erste und Einzige, der unter den älteren Schriftstellern des Spec. erwähnt. Der primitive Habitus dieses Buches, vor anderen alten niederländischen Drucken, mag ihn darin bestärkt haben, es in die früheste Zeit der Erfindung zu setzen, aber bekanntlich ist die rohe Ausführung, welche manche Incunabeln zeigen, nicht stets ein Beweis hohen Alters, sondern oftmals nur einem Mangel an Geschicklichkeit und Sorgfalt beizumessen, und sehr mit Unrecht wird das Werk ein rohes Erzeugniss genannt, wenn die Holzschnitte zu den vorzüglichsten des Jahrhunderts gehören. Derselbe alterthümliche Character wird J. verleitet haben, die Typen desselben für hölzerne anzusehen[32]),

---

28) L'habile et riche inventeur — Ecl. 27. Thomas Pietersz — etoit un homme riche et considéré. Ib. 200.

29) (C.) fut magistrat, échevin, tresorier et deputé de la régence municipale dans diverses missions importantes. Ecl. 6. — Occupa la charge de bourgmaitre. Ib. 68.

30) Ein von Ortelius angelegtes treffliches Werk von Dürer, befand sich in der auserlesenen Sammlung des verstorbenen Baron Verstolk van Soelen im Haag.

31) O. s'occupait beaucoup de l'histoire de l'ancienne Imprimerie. Il avait même su se procurer un exemplaire du Speculum hollandais, alors estimé à un haut prix.

32) „Postea faginas formas plumbeis mutavit“ lautet die bezüg-

woran schon zu Koning's Zeit nicht mehr geglaubt wurde, zum Beweise, dass er entweder Specialitäten keine Aufmerksamkeit geschenkt, oder für solche Untersuchungen gleich manchen andern Gelehrten, welche dieses Thema behandelt haben, kein Auge gehabt.[33])

Auf des Junius Bericht fussend, dass Coster anfangs hölzerne, bewegliche Typen und später metallne angewandt habe, wird postulirt, dass, während C. solchen Verbesserungen nachstrebte, er auf längere Zeit zur gewöhnlichen Methode der Briefdrucker, mit Holztafeln, zurückgekehrt sei, und auf diese Weise Bilder mit Text und Inschriften, welche wir Briefe nennen würden, auch kleinere Werke, entweder ganz oder theilweise Text, also selbstverständlich ebenfalls mit Bildern, gedruckt und herausgegeben habe[34]), wobei wir darauf aufmerksam machen müssen, dass hier, im Widerspruche mit einem vorhin angeführten Falle, eine weder auf Geschichte noch Tradition begründete Meinung[35]), gegen ein aufgestelltes Prinzip als vollendete Thatsache angenommen wird.[36])

Aber erlauben wir uns die Frage aufzuwerfen, woher nahm Coster alle dazu erforderlichen Holzstöcke, er, der selbst nichts in Holz geschnitten haben soll, es sei denn die wenigen Lettern auf dem Spaziergange im Harlemer Wäldchen? Etwa von den zünftigen Formschneidern? Dann würden diese auch wohl den Druck sich nicht haben nehmen lassen, wobei Costern nichts als die beschränkte Thätigkeit des Debits übrig bliebe. Dahingegen, dass Coster, der Dilettant, förmlich eine Werkstatt eingerichtet und durch seine Leute betreiben lassen, eine längere Zeit hindurch Holztafeldrucke herausgegeben, bei zunehmenden Absatz die Zahl der Arbeiter vermehrt und seine Verlagssachen weit und breit vertrieben habe, die Formschneider und Briefdrucker aber hiezu müssige Zuschauer abgegeben, ohne diese Verletzung ihrer Privilegien zu hindern, muss Jedem, der sich mit dem Geiste jener

---

liche Stelle (Batavia a. a. O.). Indem J. diesen Satz unmittelbar auf die Erwähnung des Speculum folgen lässt, giebt er zu erkennen, dass er dessen Typen für hölzerne angesehen, und man kann nicht wohl, ohne dem Autor eine falsche Construction Schuld zu geben, mit d. V. hieraus das Gegentheil ableiten.

33) Meerman, Fournier u. a.

34) Depuis longtems on admet généralement que C. a appliqué le premier l'art d'imprimer avec des planches gravées, dont se servaient déjà de son tems les fabricants de cartes et les imprimeurs d'images; à l'impression d'abord de figures avec quelque texte et quelques inscriptions, puis de petits ouvrages entierement ou principalement composés de texte. Ecl. 153.

35) Ni la tradition populaire de Harlem, ni le récit de Junius ne font la moindre mention d'un ouvrage imprimé par Coster avec caractères fixes.* Ecl. 154.

36) Il revint pour longtems à la manière ordinaire des imprimeurs de cartes et d'images, à l'impression avec caractères fixes. Ecl. 168.

---

*) Nämlich Holztafeldrucken.

Zeit einigermaassen bekannt gemacht, unglaublich, ja völlig unmöglich erscheinen. Es treten die Unwahrscheinlichkeiten, von denen schon vorhin beim Druck des Speculum die Rede war, hier in so verstärktem Maasse hervor, dass man das ganze Factum bezweifeln möchte, dessen auch Junius mit keiner Silbe gedenkt.

Genug der Beispiele zum Beleg der Irrthümer und Widersprüche, welche in den wenigen Worten, womit Junius den Heilspiegel berührt, enthalten sind, und ohne dem Texte Gewalt anzuthun, nicht mit den Thatsachen in Einklang gebracht werden können; genug jedenfalls zur Beurtheilung, wie weit der berühmte Autor in diesem speziellen Falle als unfehlbare Autorität gelten dürfe, dessen Worte, wenn wir seinen Commentatoren glauben wollen, in allen Einzelnheiten sich bewährt haben[37]) und bis zum letzten Buchstaben vertheidigt werden müssen[38]), indess diese selbst, oft unter sich in Zwiespalt, sie nicht im Mindesten respectiren.

Die flüchtige Erwähnung dieses in mehrfacher Hinsicht so merkwürdigen Werkes, dessen Junius nur mit wenigen Worten gedenkt, da wo er sich veranlasst findet, für Harlems Rechte seine Stimme zu erheben, und von dem er nur ein einziges Exemplar gekannt zu haben scheint, zeigt hinlänglich, dass er demselben nur eine vorübergehende Aufmerksamkeit geschenkt, daher ihm die eigenthümlichen, aus der Combination von Holztafel- und Mobildruck entstehenden, Verhältnisse entgangen sind; er fasste es nur vom typographischen Standpunkte ins Auge, vom artistischen keine Notiz nehmend, dessen Schuld wahrscheinlich in der Geringschätzung liegt, womit in jener Zeit der klassischen Studien alles der sogenannten gothischen Kunstperiode Angehörige betrachtet wurde. Mit Unrecht hat man diese Seite der Untersuchung, welche hoffentlich noch einst zu sicheren Aufschlüssen führen wird, lange vernachlässigt, denn, um nur eines Umstandes zu erwähnen, selbst bei oberflächlichster Beobachtung der Holzschnitte, hätte man niemals in solch vages Hin- und Herrathen über die Reihenfolge der Ausgaben verfallen können, als geschehen ist, wobei man sogar die letzte für die erste erklärte, bis der kunsterfahrene Ottley das einfache Kriterium der graduellen Abnutzung der Platten angab[39]).

37) Il n'existe donc aucune particularité du récit de Junius, qui ne se soit trouvée exacte par suite de recherches posterieures. Ecl. 16.

38) Plus que jamais on est convaincu à présent que l'homme, auquel on avait accordé pendant des siècles une confiance sans bornes, et qu'on savait avoir été de bonne foi dans la composition de la Batavia, reste en definitive digne de conserver cette confiance, et que pas une seule lettre ne doit être retranchée ni modifiée dans son recit. Ecl. XXVI.

39) Certes, c'est bien le plus ou le moins de fractures dans les figures, comme là découvert Mr. Ottley, qui décide de l'ancienneté des impressions de figures gravées sur bois etc. Ecl. 26.

Alle Indicien weisen auf eine spätere Erscheinung hin. Wäre wirklich der Heilspiegel nebst den anderen verwandten xylographischen Ausgaben vor 1439 erschienen, so bestände, von da an bis in die siebziger Jahre, eine unerklärliche Lücke in der Ausübung der Formschneidekunst; nach den ausgezeichnetsten Leistungen wäre ein plötzlicher Stillstand in Niederland eingetreten. Während eines Menschenalters hätte die Kunst geruht, um nach so langer Pause da wieder fortzufahren, wo sie stehen geblieben, welches gegen alle Erfahrung in der Kunstgeschichte streitet. Man müsste zugleich annehmen, dass, ungeachtet eines lebhaften Handelsverkehrs zwischen Niederland und Oberdeutschland, von diesen Bilderbüchern nichts bis dahin gelangt sei, sonst hätten die deutschen Formschneider nicht so lange bei ihrem roh banalen Kunsttypus stehen bleiben können, und, so gut wie die Maler, dem niederländischen Impulse folgen müssen. Man vergleiche nur Pfister's oben erwähnte, unförmliche Armenbibel von 1462, mit der ersten deutschen Ausgabe von 1470, in welcher der niederländische Einfluss schon überwiegend ist, so wird man sich leicht überzeugen, dass die Erscheinung der niederländischen Originalausgabe zwischen beiden inne stehen muss.

Daher ist nun die Entdeckung des Figurenalphabets so überaus wichtig, weil es in der Familie der xylographischen Drucke gemeinsamen Ursprunges, zu welcher auch der Heilspiegel gehört, vermöge seiner bedeutenden Jahreszahl 1464, eine Epoche unumstösslich feststellt. Das Wasserzeichen des Papiers ist der Anker[40]) und zwar genau in derselben Form, wie im Heilspiegel, im Hohenliede[41]) und in Saliceto de salute corporis[42]) vorkommend. Der Heilspiegel enthält aber auch das gothische Y mit dem Kleeblatte, und beide finden sich wieder in Ludovico de Roma Singularia juris[43]), gleichzeitig mit Saliceto um 1465, welche beide als niederländische Ausgaben anerkannt sind. Noch um 1480 erscheinen diese Zeichen in dergleichen Drucken[44]), daher deren Vorkommen in den Harlemer Schatzrechnungen von 1422 bis 1441 für die frühe Herausgabe des Heilspiegels nicht maassgebend sein kann. Was aber die Wahrscheinlichkeit sehr erhöht, dass diese

---

Hiermit ist jedoch folgende Stelle schwer zu vereinigen:

M. Koning n'a pas été plus heureux dans la classification des differentes éditions du spec. h. s. qui toutefois ne le cède en rien à celle de Mr. Ottley. — tous les deux ont encore complètement échoué à cet égard etc. Ib. XXIII.

40) S. d. Exemplar des Britt. Museum. Das Zeichen ist abgebildet bei Koning, Verh. Pl. I. No. I. 7, und wird bei ihm Lilie genannt, welchem ich zur Vermeidung einer Verwechslung mit der französischen Lilie jene Benennung vorziehe.

41) Ottley, Inquiry p. 224.

42) J. L. Sotheby, Typography of the Fifteenth Century. Lond. 1845. fol. No. 10.

43) S. d. Exemplar des Britt. Museum.

44) De la Serna Santander Dict. bibliographique.

erst um 1464 stattgefunden habe, das ist die Existenz einer Handschrift von diesem selbigen Jahre[45]), woraus sehr überzeugend gefolgert wird, dass eine gedruckte Ausgabe damals noch nicht existirt habe[46]); dasselbe Bedürfniss nun, welches damals noch Abschriften erheischte, wird auch zur Herausgabe des Werkes Veranlassung gegeben haben.

Aber längst ist die niederländische Abkunft des Spec. ja schon nicht mehr bestritten, so dass es keiner Berufung, weder auf Sprache, Schrifttypen noch Wappen hiezu mehr bedarf[47]); Umstände, welche übrigens so wenig als das flandrische Papier und dessen noch um 1480 vorkommende Wasserzeichen die Harlem-Coster'sche Entstehung darthun.

Coster möchte also immerhin die beweglichen Lettern, die haltbare Druckschwärze nebst dem Gebrauch der Presse erfunden und bei den Donaten zuerst in Anwendung gebracht haben, welches als nicht zur Sache gehörig, ich hier auf sich beruhen lasse, so würde dennoch die Herausgabe des Speculum dadurch noch nicht erwiesen, sondern im höchsten Grade unwahrscheinlich sein.

Ulrich Zell, der Buchdrucker, fast Coster's Zeitgenosse, im nahen Cöln sesshaft, lässt in seiner treuherzigen Erzählung die Erfindung der Buchdruckerkunst von den holländischen Donaten ausgehen. Bei einiger Parteilichkeit für seinen Lehrherrn, Guttenberg oder Schöffer, hätte er die Thatsache übergehen können, aber der gewissenhafte Mann gab der Wahrheit die Ehre; das Speculum hingegen, von dem alle fünf oder sechs Auflagen durch seine Hände gegangen sein mussten, denn damals trieben die Buchdrucker zugleich Buchhandel, erwähnt er mit keiner Silbe; würde er wohl bei solcher Veranlassung das erste gedruckte Buch übergangen haben?

Wenn nun die Holländer in Betreff ihrer Ansprüche an Zell's Aussagen festhalten, so erscheint Koning's gewagte Erklärung, dass Harlems Rechte mit den Donaten und dem Speculum stehen und fallen müssten, nur dann motivirt, wenn man sich auf den Standpunkt stellt, auf welchem er zu seiner Zeit (1830) alle xylographischen Bilderbücher Costern zuschrieb. Waren nämlich Biblia Pauperum und Cantica Coster's Werk, so musste folgerecht das nah verwandte Speculum es ebenfalls sein, nachdem aber die Ansicht durchgedrungen, dass die erstgenannten Drucke nicht von ihm herrühren, so liegt auch ferner keine gebieterische Nothwendigkeit vor, Costern das Speculum um jeden Preis zu vindiciren, das, einer späteren Zeit angehörig, für die Erfindung der Buchdruckerkunst nur eine secundäre Bedeutung hat.

45) Koning, Verhandl. p. 69.

46) Wetter, Gesch. d. Erfindung d. Buchdruckerkunst. p. 656. Anmerk.

47) Ecl. 226.

Sammel-Werke Alt-Niederländischer Maler-Portraits

von **Hieronymus Cock** und **Heinrich Hondius.**

Aus der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

A) Erste Folge, veranlasst durch H. Cock zu Antwerpen.

Vier Auflagen.

Hieronymus Cock, Maler, Kupferstecher, Aetzer, Drucker und Kunsthändler, geboren zu Antwerpen um das Jahr 1510, verliess früh die Malerei, um sich ganz der Kupferstecherkunst zu widmen, in welcher er Bedeutendes leistete, und um den Kunsthandel zu betreiben, der ihn reich machte. Er war ein arbeitsamer Künstler, der sich um die zeichnenden Künste sehr verdient gemacht, vorzüglich um die Stecherkunst, sowohl durch die Geschicklichkeit seiner eigenen Hand, als durch die Ausbildung der Talente, hervorragender Stecher seiner Zeit, unter denen Hans Colaert und Cornel. Cort, vorzüglich der Letztere, bevor er nach Italien ging, eine grosse Menge Platten, für den Verlag seines Meisters stach, auf welche dieser dann blos „H. Cock excud." setzte. —

Vasari spricht im Leben des Marc Anton rühmlich von unserem Cock, indem er eine Anzahl Stiche anführt, die derselbe nach Hemskerk, dem alten Breughel, Hieronymus Boos und Anderen, gestochen hat. — Cock bediente sich häufig der Zeichen: H. C. F. oder ICF, wovon das Letztere auch für Hans Colaert gilt, der es gleichfalls zu benutzen pflegte.

Diese Lebensskizze ist dem Handbuch von Huber und Rost, Thl. V. S. 79, entnommen, woselbst eine bedeutende Anzahl der Werke von des Meisters Hand, als auch seines Verlages angezeigt werden. — Es ist die vollständigste, die sich gerade vorfand, und die, welche zunächst die Motive zu der Sammlung selbst vorbereitet, die hier beschrieben werden soll.

Descamps fasst sich weit kürzer, nennt ihn Jerôme Kock; ihm folgt Füssli, schreibt aber doch seinen Namen, dem Monogramm annähernd, mit einem C. — Bei Weyerman geschieht weder von Hieronymus noch von Mathias Cock, seinem Bruder, dem geschickten Landschaftsmaler, irgendwo Erwähnung; und auch Immerzeel gibt II. 221 über die „Antwerpsche Gebroders Matthys en Jeronimus Kock, keine nähere Auskunft. Anderes Material liegt nicht vor, doch dürfte dieses schon jetzt dem Zwecke genügen. — Also zur Sache:

Es möchte fast mit Bestimmtheit anzunehmen sein, dass der unternehmende Niederländer, Hier. Cock, von dem Italiener Gi-

orgio Vasari, der sein im Jahre 1550 erschienenes Werk: „Le Vite de più eccelenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani“, bei dessen zweiter Ausgabe v. Jahre 1568 mit Künstlerbildnissen illustrirte, angeregt wurde, denn doch auch die Physiognomien der berühmtesten unter seinen Landsleuten und Kunstgenossen gleichfalls für die Nachwelt zu bewahren. — So fasste er wohl den Plan, eine Reihefolge der dahingeschiedenen Maler aus den Niederlanden zusammenzustellen und theils durch eigenen Grabstichel, theils durch die besseren seiner Schüler, in Kupfer stechen zu lassen. Ob es nun weiter in seiner Absicht lag, auch einen Text mit den Biographien der vorgestellten Meister zu liefern, ist nicht zu übersehen, wohl aber hatte Cock seinen Freund, Dominicus Lampsonius, dafür gewonnen, zu jedem Portrait ein kurzes Lobgedicht zu liefern. Dieser, von Brugge gebürtig, Secretair einiger Bischöfe in Lüttich, war selbst ausübender Maler und ein guter Poet, der unter Anderen: „Vitam Lamberti Lombardi“, seines Lehrmeisters in der Malerkunst, schrieb, und viele Carmen in lateinischer Sprache abgefasst hatte. — Doch war dieser seinem Versprechen noch nicht nachgekommen, als Cock schon im Jahre 1570 unerwartet mit Tod abging. —

Inzwischen waren bis dahin 22 Platten von gleichartiger Ausstattung fertig geworden. — Die viereckige Fläche des Stiches, ohne aller Umränderung, nimmt den Raum von 5¾" Höhe und 4½" Breite ein. Die dargestellten Personen erscheinen durchweg als Halbfiguren in malerischen Stellungen, in den Costümen ihrer Zeit; die älteren, vermuthlich nach guten Vorbildern, die Zeitgenossen Cock's (die aber alle vor ihm verstorben waren) sicher nach der Natur gezeichnet. — Der Hintergrund der Bilder ist im Allgemeinen nur mit geraden Horizontalstrichen ausgefüllt und blos bei drei Blättern mehr oder minder dekorirt. Nirgends ist das Original angegeben, auch hat sich kein Stecher genannt, doch begegnet man bei neun Blättern, den Bezeichnungen W. I. oder I. H. W., was von den Brüdern Johan und Hieronym. Wierix, zwei geschickten Stechern aus Amsterdam, gebraucht wurde, die aber doch wohl zu ihren Jugendarbeiten gehören müssen, da der Erstere 1550, der Andere 1551 zur Welt kam. — Dann werden dem Cornelius Cort (geb. 1536 zu Hornes in Holland, starb in Rom 1578) drei Platten zugeschrieben, aber sowohl diese, als auch die Meister Cock, der die übrigen selbst gestochen haben mag, liessen ihre Arbeiten ohne Bezeichnung zurück, —

So überkam die Wittwe in dem Nachlasse ihres Gatten die Kupferplatten vor aller Unterschrift. — Als nun die Absicht Oberhand gewann, die schöne Sammlung der Kunstwelt baldmöglichst zugänglich zu machen, so löste auch Lampsonius das dem verstorbenen Freunde gegebene Versprechen und lieferte die Elegien. Da mochten aber die Namen nebst den dazu gehörigen Versen

entweder nicht so schnell, als es gewünscht wurde, durch geeignete Stecher unter die Platten einzugraben gewesen sein, oder es gelang keine Einigung, und so kam man auf den Einfall, das an den gestochenen Platten noch Fehlende durch Beidruck in Typen ergänzen zu lassen. Inmittelst hatte J. H. Wierix auch noch das Portrait des Meisters Hieronymus Cock in der nämlichen Form, wie die anderen, zierlich gestochen, denn auch für diesen lagen die Verse vor. Dieses wurde denn auch als 23. Blatt der Sammlung beigegeben, als solche zum erstenmale unter einem Titel vereinigt im Kunsthandel erschien. — Weiter sind dann die Originalplatten noch zu drei verschiedenen Malen mit einigen Abänderungen zum Abdruck gekommen, wie sie der folgende Bericht näher beschreiben soll.

a) Erste Ausgabe: Apud Viduam Hieronymi Cock A. 1572.

Nach einem vorliegenden sehr gut erhaltenen Exemplar aus der Königlichen Kupferstich-Sammlung zu Berlin lautet der auf einem kleinen Folioblatte nur mit Doppelstrichen umzogene einfach schwarz gedruckte Titel:

PICTORVM | ALIQVOT CELEBRIVM | GERMANIAE INFERIORIS | EFFIGIES. | Eorum nempe qui vita functi hac praestan | tiss. arte immortalitalis nomen | sibi campararunt. — Una cum Doctiss. Dom. Lampsonij | huis artis peritissimi | Elogiis. — — ANVERPIAE. : Apud Viduam Hieronymi Cock ; CIↃIↃLXXII. —

Das nun folgende Blatt bringt ein gleichfalls mit Lettern gedrucktes Gedicht unter der Ueberschrift:

Hieronymi Coqui Anverpian. Pictoris et Ectyporum.
Graphicorum excusoris celeberimi, manibus.

zum Lobe des dahingeschiedenen Freundes, nächst Trost für die hinterbliebene Wittwe, was bei dreissig Zeilen also anfängt:

Quae tibi polliticus dudum celebrantia Belgas
Pingendi artifices carmina vanus eram
En tua nunc demum post fata, Hieronyme soluo
Manibus inferias tristia dona tuis.

und auf der Rückseite mit den Worten endigt:

Sic & comunctim, numeris, Volcatia nostris
Teque Coquumque mori nescia Fama caenet.
Dominicus Lampsonius.

Gleich mit dem dritten Blatte beginnt die Reihefolge der Portraits, welche durch eine kleine arabische Zahl festgestellt wird, die in der oberen Ecke rechts eines jeden Bildes von 1 bis 23 eingegraben ist. Dann aber haben hier die Blätter auch noch eine correspondirende Zahl unter den frei auf dem Papier ohne Umränderung mit Lettern gedruckten Namen und Versen, die nur

in zwei Fällen von den oberen abweicht. — Weiter aber ist dann weder ein Verzeichniss noch ein Schlussvermerk zu finden, so dass das Werk lediglich aus 25 Blätter besteht, die ausser den angeführten Zahlen auch noch mit Custoden bezeichnet sind. Die Abdrücke auf ziemlich schwachem etwas ins Graue fallendem Papier, dessen Wasserzeichen eine entfaltete Blume, der Lilie nicht unähnlich, scheint, sind nicht mehr überall gleich rein und klar. — Bei der Seltenheit dieser interessanten Sammlung, dann bei dem Mangel eines Verzeichnisses und endlich in Betracht, dass diese Folge durch den Kunsthandel vielfach auseinander gesprengt worden ist, demzufolge grösstentheils in vereinzelten Blättern vorkommt, dürfte es angemessen sein, jedem Bilde in der Reihefolge ihrer Nummern einige, dasselbe genauer bezeichnenden Worte zu widmen, deren Namen dicht unter dem unteren Stichrande über den Versen mit grösseren Lettern aufgedruckt sind:

1. HUBERTO AB EYCK, IOANNIS FRATRI, PICTORI.

Ein Mann in gesetzten Jahren, Furchen im Gesicht, aber bartlos, in $^3/_4$ nach Links gewendet, wohin auch der ernste Blick gerichtet ist, hat die Arme auf eine Tafel vor sich gelegt. Beide Hände sind zu sehen. Der Zeigefinger der linken Hand weist auf eine Stelle der Platte. Den Körper deckt ein weites Hauskleid mit schmalem Pelzbesatz um den Hals und an den Aermeln. Auf dem Kopfe eine grosse Pelzmütze, deren breiter Schirm in die Höhe geklappt, dem Ganzen ein eigenthümliches Ansehen giebt. — Unter dem Namen ein achtzeiliger Vers:

Quas modo communes, cum fratre Huberte, merenti — —
— — * Coxeniai fieri iusserit ille manu.

Und tiefer noch in drei Zeilen:

* Michael Coxenius | Mechlinien insignis | hac aetate pictor.

1.

2. IOANNES AB EYCK PICTOR.

Ein noch sehr junger Mann, aber trüb und ernst, lehnt sich in $^3/_4$ nach Rechts gewandt mit dem linken Arm auf eine Brüstung vor ihm, wohin auch der Körper sowohl als der Blick geneigt sind; indess die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gestikulirt, kommt die andere Hand nicht zur Sicht. — Ebenso wie der vorige im weiten Ueberkleide mit Pelzbesatz um Hals und Aermel, darüber eine lang herabhängende Kette mit einem Medaillon auf der Brust. Um den Kopf ein grosses Tuch turbanartig gebunden, von welchem aber nach dem Rücken zu, ein sehr breites Ende herabhängt, indess von dem Knoten über der Stirn zwei lange Spitzen, gleich Schiffswimpeln in der Luft flattern. — Sechszeiliger Vers:

Ille ego, qui laetos oleo — — probitas non abnuit orbem. —

2.

3. HIERONYMO BOSHIO PICTORI.

(Dies Blatt ist in dem vorliegenden Original auf der dritten Stelle eingereiht, obschon es in der oberen Ecke rechts mit der Zahl 4 bezeichnet ist, welche übrigens später in eine 3 umgeändert wurde, welche hier schon jetzt unter den Versen gedruckt angebracht ist.)

Ein alter Mann ohne Bart, fast en Face, nur ein Weniges nach Rechts gewandt, wohin auch der Blick gerichtet ist, trägt auf dem Kopfe eine runde oben gewölbte Kappe mit schmaler Krämpe, unter welcher die Haare schlicht auf den Hals herabfallen, und ein einfach Hauskleid mit einer Reihe Knöpfe geschlossen. Die Arme sind auf einen Vorsprung und die Hände so übereinander gelegt, dass die Linke über der Rechten zu sehen ist, deren Zeigefinger ausgestreckt auf der Tafel etwas anzudeuten scheint. Neunzeiliger Vers in zwei Columnen.

Quid sibi vult Hieronyme Boschio — bene pingere dextra. —
3.

4. ROGERO BRUXELLENSI PICTORI.

(Dieses auf der vierten Stelle eingereihte Bild des Roger van der Weyde ist hier bei der ersten Auflage oben rechts mit einer 3 bezeichnet, welche später in eine 4 umgewandelt wurde, wie solche auch schon jetzt auf diesem Blatte unter den Versen aufgedruckt steht.)

In besten Mannesjahren, glatten Angesichts, der Kopf mit kurzem Haar ungekünstelt bedeckt, trägt auch ein Kleid mit Pelzgarnirung, doch mit dem Unterschiede, dass dieses doppelte Aermel hat, von denen die oberen noch nicht bis zum Ellenbogen reichen. Der Körper ist fast im Profil nach Rechts gewandt, der rechte Arm auf einen Vorsprung gelegt, dessen Hand gleichsam die Rede des in dieser Richtung ernst hinausschauenden Blickes unterstützt.

Der Hintergrund zeigt in der oberen Ecke links auf glatter Wand ein gerahmtes oben abgerundetes Bild, die Madonna mit dem sterbenden Heiland, darunter ein angenageltes Band mit eingeklemmten Papieren (nach dem Handb. von Huber und Rost, V. S. 127 ad 7, soll die Platte von Corn. Cort gestochen sein, dessen Bezeichnung aber wenigstens hier nicht zu finden ist). Zehnzeiliger Vers, der bis über den Rand der Kupferplatte hinabreicht.

Non tibi sit laudi quod multa — polo non peritura micant.
4.

5. THEODORO HARLEMIO PICTORI.

(Hier hat wohl der Drucker einen unrichtigen Namen und dazu gehörigen vierzeiligen Vers: „Huc & ades Theodore tuam — — timet arte parem“ unter einem Bilde angebracht, was Bernard von Brüssel (Orley) vorstellt, wie es auch gleich von der zweiten Auflage ab geändert worden ist, denn man siehet:)

Einen Mann im kräftigen Alter mit markigem Gesicht, dreist schaut das Auge nach Rechts zu in die Ferne. Auf der Oberlippe bemerkt man einen schwachen Strich von Barthaaren. Den Kopf deckt ein breiter Hut, dessen gespaltene Krempe nach oben zu aufgeschlagen ist. Der Hals tritt frei aus dem gefalteten Oberhemde hervor, über der Brust durch eine Schürze gedeckt. Der rechte Arm ist auf eine vorspringende Platte gelegt und die Hand ausgestreckt. Die Linke, welche die Handschuhe mit voller Faust umfasst hält, liegt über der Rechten. (Nach Huber und Rost, V. S. 127 ad 8, soll das Blatt gleichfalls von Cornel. Cort gestochen sein, wo es aber auch für das Bild von Theodor van Harlem angegeben wird.)

5.

6. DE BERNARDO BRUXELLENSI PICTORE (mit dieser Unterschrift und dem dazu gehörigen achtzeiligen Vers: Aulica quod sese Bernardo — ante numisma Philippos, ist in dieser ersten Auflage die Platte mit dem Bilde von Theodor van Harlem bedruckt worden, was bei den späteren Auflagen mit gestochener Unterschrift wiederum ausgeglichen wurde). Hier aber zeigt sich:

Ein Mann von schlichtem Aeusseren, etwa 50 Jahre alt, unbedecktem Hauptes mit kurzem vollem Haar, aber bartlos, in einem Stuhle sitzend nach Rechts gewendet, ist in einfachem Hauskleide mit Pelzverbrämung um Hals und Aermel. Der rechte Arm ist auf einen Tisch gelegt, die Hand hält drei Pinsel zwischen Daum und Zeigefinger, die linke ist nicht zu sehen.

6.[1])

7. IOANNI MABUSIO PICTORI (eigentlich Gossaert).

Gebürtig von Maubeuge. Ein schon älterer Mann mit krausem vollem Kopfhaar, Lippen-, Backen- und Kinnbart, trägt einen niedrigen, breiten Hut mit aufgeschlitzter und nach oben zu aufgestülpter Krempe, zeigt sich fast en Face, nur ein Weniges nach Rechts gewendet. Ein weiter, vorn offen gebliebener Mantelüberwurf, mit schwarzen Borten doppelt garnirt, und aufgeschlitzten Aermeln bedeckt den Körper. Die Arme sind vor dem Leibe über einander gelegt. Der rechte unten lässt nur einen Theil der Hand

---

1) Die Verwechslung der Unterschriften bei den Bildnissen ad 5 und 6, dann wieder bei späteren Copien, gibt bei den angeführten Umständen zunächst dafür Aufklärung, dass im Kunsthandel die Portraits von Theodor van Harlem und Bernhard van Orley in Collision kommen, wie dieses in neuester Zeit in dem Portrait-Catalog von Wm. E. Drugulin in Leipzig der Fall ist, wo im Anhang, S. 63. No. 1191 u. 1192, zwei verschiedene Portraits von Bernh. van Orley aus Hondius und zwar das eine mit bedecktem, das andere mit entblösstem Kopfe angeführt werden, die zwar gleiche Ueberschrift haben, aber jedenfalls zwei ganz verschiedene Personen vorstellen.

sehen, indess die linke Hand, darüber, den Saum des Mantels erfasst. — Sechszeiliges Elogium.

Tuque adeo nostris seculum — par tibi rarus erit. —

7. Bj.

8. IOACHIMO DIONANTENSI PICTORI.

Joachim Patinier, Maler von Dinant. In $^3/_4$ Face nach Rechts gewandt, wohin auch der Blick gerichtet ist. Schmales, mageres Gesicht mit bedeutenden Falten, doch völlig bartlos. Auf dem Kopfe eine zwar flache, aber sehr breite Pelzmütze mit herumgehendem, weit abstehendem Rande. Ein weiter Mantel deckt Körper und Arme, lässt aber auf der Brust das Unterkleid sehen. Die Hände sind vor dem Leibe nachlässig so über einander gelegt, dass die linke mit ausgestrecktem Finger über der rechten zu liegen kam. — Unter dem Namen zwölf Zeilen Verse in zwei Columnen.

Has inter omnes nulla — — Naedum praeiuit ceteros.

8. Bij.

(Jos. Heller, in seinem berühmten Buche über Dürer's Werke, 2. Band, widmet diesem Künstler von S. 910 bis 914 einen sehr ausführlichen Bericht, aus welchem anzunehmen sein dürfte, dass die Zeichnung von dem grossen deutschen Meister, Albrecht Dürer, herrühren könnte, der bei seinem Aufenthalte in Antwerpen mit dem etwas sehr lockeren Kunstgenossen in Berührung kam. Auch wird S. 913 sub No. 2513 dieser Platte, welche von Cornel. Cort gestochen ist, wie solches aus den Versen hervorgeht und auch von Huber und Rost, V. S. 127 ad 9, hervorgehoben wird, — insbesondere gedacht. Doch scheint dem Berichterstatter vermuthlich nur ein späterer Abdruck vorgelegen zu haben, da seinerseits des Typendrucks keine Erwähnung geschieht. — Hiernächst kann nicht unerwähnt bleiben, dass bei Heller zwei bedeutende Druckfehler eingeschlichen sind, nämlich es wird die erste Ausgabe auf 1532 mit 24 Blättern angesetzt, was jedenfalls ein doppelter Irrthum bleibt.)

9. QUINTINUS MESIUS ANVEPRIANUS PICTOR.

Dieser geschickte Schmidt wurde aus Liebe zu einem Mädchen ein kunstgerechter Maler, daher man ihn auch unter der Benennung „Faber" kennt. Hier erscheint er:

Im Profil nach Links. Ein junges bartloses Gesicht von ansprechenden, geregelten Zügen. Auf dem Kopfe eine runde Mütze, vorn ohne Schirm, hinten aber mit einem breiten in die Höhe geklappten Rande und auf dem Wirbel ein kleiner runder Knopf. Das volle Haar deckt den Hinterkopf und fällt bis tief über den Hals herab; den Körper umgiebt ein weiter Mantel mit doppelten Aermeln; die rechte Hand liegt auf der Brust, die linke hält ein

zusammengerolltes Papier. — In der oberen Ecke zur Linken die Buchstaben I. H. W., bezeichnen die Platte von Wierix. Der achtzeilige Vers gibt Kunde der mächtigen Verwandlung durch den Zauber der Venus.

Ante faber fueram Cyclopëus ast ubi mecum — —
— — Pictorem e fabro summe Poëta facis.

9.

10. LUCAE LEIDANO PICTORI.

Fast en Face, nur wenig nach Rechts gewandt, wohin auch der Blick gerichtet ist. Auf dem Kopfe eine hutähnliche breite Mütze; das markige Gesicht ohne Bart; das herabhängende Kopfhaar fällt über die Ohren und ist darunter rundum glatt abgeschnitten. Der Hals tritt frei aus einem eigenthümlich geformten Kleide, über welchem ein umfangreicher weisser Mantel mit dunklem Bortenbesatz über die Arme angezogen ist. Nur der obere Theil von der rechten Hand, welche ein zusammengefaltetes Papier hält, ist zu sehen. — Der Vers fünfzeilig:

Tu quoque Durero non — — natalis Leida, Camaenae.

10.[1]　　　Biij.

11. DE IOANNE HOLLANDO PICTORE.

Ein ausdrucksvolles, kräftiges Gesicht en Face mit kurzem Kopfhaar, starkem Lippen- und krausem aber nur mässig langem Backen- und Kinnbart, hat den ernsten Blick dem Beschauer zugewendet. Ein kleines rundes Hütchen deckt etwas schräge gesetzt den Kopf, ein reiches mit breitem Pelzwerk verbrämtes Oberkleid den Körper. Die Arme ruhen vor dem Leibe auf einer Brüstung. Beide Hände sind zu sehen; die Rechte umfasst mit voller Faust ein Paar Handschuh. Das Zeichen I. H. W. weist Wierix als Stecher nach. — Sechs Zeilen:

Propria Belgarum laus — — aut male scire deos.

11.

Füssli, Verzeichniss aller in Kupferstich gebrachten Künstler Portraiten, gibt ein Blatt von diesem Hollando also an: 1) „Th. Galle sc. H. Cock excd.“, was doch wohl sehr ernst in Frage zu stellen bliebe.)

12. IVSTO CLIVENSI ANVERPIAN. — PICTORI.

Das ernste Gesicht eines wohlgebildeten Mannes bei Jahren mit gerunzelter Stirn, ist in $^3/_4$ nach Links gewandt, wohin auch der stechende Blick aus den kleinen Augen gerichtet ist. Ein

1) (Bemerkt sei hier im Voraus, dass dieses Bild nicht in die vermehrte Sammlung des Heinr. Hondius mit übertragen worden, sondern dort ein ganz anderes Portrait von Lucas van Leyden geliefert ist, wie solches rechten Ortes mit Näherem erwiesen werden soll.)

langer Lippenbart mit herabhängenden Spitzen, der Backenbart voll, mit dem Kinnbarte vereinigt, welcher in zwei Enden ausgeht. — Auf dem Kopfe eine kleine hutähnliche Mütze mit rund herumgehender schmaler Krämpe, nach Art der Reformatoren. Ein weites Hauskleid mit breitem Pelzumschlag deckt den Oberkörper, lässt aber auf der Brust eine bis oben zugeknöpfte Weste sehen. Die Arme werden vor dem Leibe gehalten; die rechte Hand gestikulirt, indess die linke unter derselben mit ausgestreckten Fingern ruhig am Körper liegt. Das Blatt ist sehr fein und zierlich gestochen, aber ohne Vermerk des geschickten Stechers, in der zarten Manier der Gebrüder Wierix. — Nur vier Zeilen:

Nostra nec artifices — — — si misero cerebrum.

12.

13. MATTHIAE COCO ANVERPIAN. — PICTORI HIERONYMI. FRATRI.

Dieses schmale, scharf markirte Gesicht, mit kurzem Kopfhaa was nicht einmal das Ohr bedeckt, ist mit lang herabhängendem Lippen- und spitz zugehendem Kinnbart geziert, so wie der Körper nach rechts gewendet, wohinaus auch der Blick in die Ferne schweift. Auf dem Kopfe eine flach anliegende Mütze, mit rundem Schirmrande. Ueber dem mit kleinem Pelzkragen besetzten, ziemlich weitfaltigen Rocke hängt von der linken Schulter herab ein weisser Mantel, mit dunklem Bortenbesatz. Beide Hände sind zu sehen; die linke berührt die Brust, die rechte dagegen ruht auf einem Absatze, nachlässig ein Tuch haltend. — Sechs Zeilen:

Tu quoque Matthia — — — laus tribuenda tuae.

13. Cij.

14. HENRICO BLESIO BOVINATI, PICTORI.

Der Maler Bles, in Italien Civetta genannt, zeigt sich in $^3/_4$ Face, nach Links gewandt, die Augen sind aber auf den Beschauer gerichtet. Ein langes, wohlgeformtes, ernstes Gesicht, in scharfen Zügen, lässt ein Alter von etwa 40 Jahren annehmen. Auf dem unbedeckten Kopfe kurzes, krauses Lockenhaar, was nur bis zu den Ohren reicht. Der volle Lippenbart hängt in langen Spitzen herab, Backen- und Kinnbart sind unbedeutend. Das glatt anliegende Kleid, von gemustertem Zeuge, mit Bortenbesatz, hat geflammte Aermel, abweichend von dem Stoffe des Rockes, welcher genau am Halse schliesst, den eine schmale, getollte Fraise umgiebt. Die linke, auffallend kleine Hand (die hier verzeichnet zu sein scheint) hat ein Paar Handschuhe umfasst und hält diese über den Leib hin, nach dem rechten, nachlässig herabhängenden Arme zu, von welchem nur ein Theil zu sehen ist. — Auf dem Hintergrunde rechts nach oben zu, unter der Zahl 14, gewahrt man eine kleine, oben gewölbte Nische, in der eine Eule (ein Käutz-

chen) sitzt, die das Malerzeichen dieses Künstlers war. — Acht Zeilen:

Pictorem urbs dederat — — tantum cedit Henricus tibi.
Dom Lampsonius.

14. Ciij.

15. DE IOANNE MAIO PICTORI. (Joh. Cornel. Vermeyen, auch unter dem Namen Jean à la Barbe bekannt.) Ausnahmsweise Kniestück einer mächtigen stehenden Figur, die eine riesige Gestalt voraussetzen lässt, im Zeichnen begriffen, den rechten Schenkel gebogen, und auf demselben das Skizzenbuch haltend, von dessen linker Seite nur noch die Hüfte zu sehen ist, zeigt sich in $^3/_4$ nach links gewendet. Der Kopf en Face dem Beschauer entgegengerichtet. Ein Mann schon bei Jahren, mit markigem, bedeutungsvollem, vielfach gerunzeltem Gesicht, breiter Nase, strengen Blickes. Auf dem Kopfe nur wenig schwaches Haar über der hohen, hervortretenden Stirn; dagegen aber ein sehr voller, lang herabhängender Lippenbart und ein auffallend grossartiger Kinnbart, der bei üppiger Fülle in breiten Wellen bis tief unter den Gürtel herabfällt. Ueber dem hellen Hauskleide trägt er eine dunkle Schoossjacke, mit kurzen, aufgeschlitzten Oberärmeln. An einem um den Leib geknoteten Bande hängt neben der linken Hüfte eine eigenthümlich geformte Beuteltasche. Das auf das Knie gelegte Buch wird von der rechten Hand erfasst, indess die linke, einen Stift haltend, darauf ruht. — Hier ist der Hintergrund überaus reichlich dekorirt. Eine mit starkem Mauerwerk umschlossene Stadt, mit vielen hohen Gebäuden und Thürmen, nimmt die ganze Breite ein. Dahinter sieht man in der Ferne auf dem gewellten Terrain einige Ortschaften. — Vor der Stadt, zur Linken, ein Mausoleum, daneben ein Palmbaum; — rechts die Vorstellung von vier Personen, von denen die eine an der Erde liegt, auf welche eine andere mit gezücktem Schwerte eindringt, indess die beiden noch übrigen die Hände gleichsam bittend über der ersteren der zweiten entgegenstrecken (vermuthlich eine Scene aus der Belagerung von Tunis, welcher Majo 1535 im Gefolge Kaiser Carl's V. beiwohnte). In der untern Ecke rechts I. H. W. Zehnzeiliger Vers, dessen Abdruck bis über die Kupferplatte hinausreicht.

Quos homines, quae non Maius — — pendula ad usque pedes.

15.

16. PETRO COECKE ALOSTANO, PICTORI.

Gürtelbild; der Körper ein wenig nach links, das interessante Antlitz aber ganz en Face, dem Beschauer zugewandt, den die grossen Augen gleichsam fragend ansehen. Das breite Gesicht mit langem, horizontal abliegendem Lippen- und kurzem krausen Backen- und Kinnbarte, geben dem Kopfe eine beinahe viereckige Form. Das Haupt wird von einer pilzformähnlichen Mütze von

weichem Zeuge mit Einschnitten bedeckt. Ueber dem Hauskleide eine mit Pelzwerk gefütterte Jacke, deren Aermel aber nur die Schultern decken, ist vorn mit Bändern geschlossen, und unter dem aus einem Vorhemde hervortretenden freien Halse aufgeklappt. — Um den Leib geht ein Gurt, an welchem ein Bund Schlüssel hängt. Die Arme gebogen, der linke vor dem Leibe hält auf dem Daumen die Palette, und in der Hand vier Pinsel und den langen Malerstock, an den sich die rechte Hand mit zierlicher Haltung eines Pinsels anlegt. — Auf der linken Seite des Bildes ist unten noch das Stück von einem Tische zu sehen, worauf ein Farbennäpfchen steht und die Buchstaben I. H. W. eingegraben sind. — Sechs Zeilen:

Pictor eras nec eras tantum — — Belgas Francigenasque doces.

16.

17. IOANNES SCORELLVS BATAVVS PICTOR.

Auf einem Stuhle mit abgerundeter Lehne in 3/4 nach links sitzend, in einen umfangreichen Aermelpelz gehüllt, der sowohl um den Hals als auch über der Brust sehr breit verbrämt ist, die Hände nachlässig vor sich gehalten, und zwar die rechte, über der linken, welche einen Handschuh hält, drückt den Pelz gegen den Leib. Das gerunzelte Gesicht, ohne allen Bart, zeigt einen Mann bei Jahren, der nach links in die Ferne schaut. Auf dem Kopfe eine pilzförmige Mütze, unter welcher eine gestickte Kappe hervorschaut, die den hintern Theil des Schädels und den obern Theil der Ohren bedeckt. — Fünf Zeilen:

Primus ego egregios — — — schola depinxit in illa.

17.

18. LAMBERTO LOMBARDO LEODIENSI.—PICTORI ET ARCHITECTO.

Körper und Kopf in 3/4 nach links, wohin auch der Blick des alten Mannes, mit krausem Kopfhaar, vollem herabhängenden Lippen- und eben solchem Backen- und Kinnbart gerichtet ist. Die ganze Haltung verräth Ruhe. Ueber dem Hauskleide ein weiter Mantelüberwurf mit aufgeschlitzten Aermeln. Nur der linke Arm, dessen Hand aber, dicht über dem Leibe, unter die entgegengesetzte Seite des Mantels untergesteckt ist, wird gesehen. In der obern Ecke links die Buchstaben W. I. Vier Zeilen:

Elogium ex merito quod te — fecit *Λαμψονιοτε γραφίς.*

18.

19. PETRO BRVEGEL PICTORI.

Profil nach links, markirtes Gesicht, mit sehr lang auf die Brust herabfallendem Bart. Kleine hutähnliche Mütze mit rundumgehendem Schirme, nach hinten zu aufgesetzt, lässt über der hohen Stirn eine Haarlocke bemerken. Um den Hals liegt eine kleine

Krause. Ein weites Ueberkleid, mit kurzem Umschlagkragen, ist auf der Brust zugeknöpft. Der linke Arm vor dem Leibe gebogen, dessen Hand geballt, lässt keinen Finger sehen. — Neunzeiliger Vers in zwei Colonnen.

Quis nonus hic Hieronymus Orbi — — Artifice haud leuiora merevis.

19. Dj.

20. DE GVILIELMO CAIO, BREDANO PICTORE.

Wilhelm Key, ein schon ältlicher Mann, mit lang herabhängendem Lippen- und bis auf die Brust reichendem, in zwei Spitzen ausgehendem Kinnbart, ist mit dem Körper in $^3/_4$ nach rechts gewendet, hat aber die Augen auf den Beschauer gerichtet. Den Kopf deckt eine niedrige hutförmige Mütze mit rundumgehendem Rande. Um den Hals sieht man eine getollte Krause. Ueber dem mit einer Reihe Knöpfen geschlossenen Hauskleide ein umfangreicher Mantel, mit breitem Umschlage bei kurzen Aermeln und zierlichem Bortenbesatz. Vorn rechts in der Ecke gewahrt man eine Tischplatte, auf der die rechte Hand frei liegt, indess die linke die Palette mit den Pinseln und dem Malerstocke allein vorhält. Unten rechts I. H. W. — Gedicht vier Zeilen:

Quos hominum facies, — — nullius arte timent.

20. Dij.

21. LVCAE GASSELO. HELMONTANO PICTORI.

Der Körper ist fast im Profil nach links gewendet, wohin auch die Augen gerichtet sind. Der ältliche Mann, wohl über die Funfzig hinaus, hat bei starken Gesichtszügen nur kleine zusammengedrückte Augen; der mässige Lippenbart hängt ungepflegt von den Mundwinkeln herab, der schmale Backen- und nur sehr kurze Kinnbart umkränzen den untern Theil des Gesichts. Den Kopf deckt eine tellerartige Mütze, mit rundherumgehendem, aber aufgeklapptem Schirme. Den Hals umgiebt eine schmale getollte Fraise und den Körper umhüllt ein weiter Aermelmantel mit ziemlich breitem Umschlag von Rauchwerk. Der gekrümmte linke Arm hält auf dem Daumen die Palette, dabei in voller Faust den Malerstock und mehrere Pinsel. Oben zur Linken I. H. W. — Acht Zeilen:

Salve omnes, Luca — — mihi domine amate senex.

21. Diij.

22. FRANCISCO FLORO ANVERPIANO PICTORI.

Auf einem Stuhle, mit sehr hoher Rücklehne, vor einer Tischplatte sitzend, in $^3/_4$ nach links gewendet, im Malen begriffen. Die linke Hand, auf deren Daumen die Palette, hat den Malerstock und einen Pinsel erfasst und hält dabei auch noch die Tafel aufrecht mit der Zeichnung, einer nackten, stehenden weiblichen Figur; die rechte Hand taucht eben den Pinsel in die Farben der

Palette. Er wendet den nur mit wenigem Haarwuchs bedeckten Kopf dem Beschauer entgegen, als mache er eine Pause bei der Arbeit. Das lange, doch ausdrucksvolle Gesicht, mit sehr hoher Stirn, wird durch einen ziemlich lang herabhängenden, doch nur schwachen Lippenbart geziert; Backen- und Kinnbart sind unbedeutend. — Ein weiter Mantel mit aufgeschlitzten Aermeln umhüllt die Gestalt; der linke Ellenbogen ruht auf der Armlehne des Stuhls. Unten links I. H. W. Sechszeiliger Vers:

Si pictor quantum natura — nostri, vel genuere patres.

Lampsonius.

22. Diiij.

23. HIERONYMO COCO ANVERPIAN. PICTORI.

In ³/₄ Wendung nach rechts, vor einem Tische stehend, auf welchem ausser drei Grabsticheln ein Todtenkopf liegt, den die rechte Hand unten umfasst, indess die linke mit dem Zeigefinger den Schädel berührt, wobei der ernste, fast traurige Blick des alten Mannes bedeutungsvoll auf den Beschauer gerichtet ist. Das lange Gesicht, mit starker, gebogener Nase, wird durch einen kräftigen Lippen- und vollen Kinnbart gehoben. Auf dem Kopfe sitzt eine flache, hutähnliche Tellermütze mit Rand, etwas schräg nach dem rechten Ohre zu gesenkt. Um den Hals, über einem Kranze von Pelzwerk, eine schmale getollte Krause, und ähnliche Manchetten. Das glatt anliegende Kleid von gemustertem Zeuge erscheint mit Borten garnirt. In der obern Ecke links I. H. W. Der achtzeilige Vers unter dem Namen lautet:

Fallor? an effigiem vultus, Hieronyme, primum
Hanc duxit pictor post tua fata tui?
Nescio quid certe torpens et languidum in illa.
Non prorsum indoctis innuit hoc oculis.
Clarius heu, sed enim loquitur caluaria cunctis
Indice commonstrat quam tua laeua manus:
Hi praeiere Cocum artifices, quos deinde secutus
Vos ijsdem comites ille sibique vocat.

23.

(Daraus dürfte demnächst unbezweifelt hervorgehen, dass das Bild des Meisters, der diese Sammlung zuerst ins Leben rufen wollte, erst nach seinem Tode gemalt worden ist, was denn auch wohl der als Attribut beigegebene Todtenschädel genügend versinnlicht.)

So weit der Inhalt dieser, wenngleich an Zahl nicht bedeutenden, doch sehr interessanten und überaus seltenen **ersten Ausgabe, welche als solche auch anerkannt wird**, von:

1) Apin, Anleitung Bildnisse zu sammeln, S. 121. „Antvp. apud. vid. Hier. Cock. 1572. Mit 23 Kupferstichen."

2) Schetelig, Ikonographische Bibliothek, 4. Heft. S. 643, wird der Titel buchstäblich wiedergegeben und eine Liste der 23 Portraits geliefert, doch kein klarer Begriff über den Zusammenhang mit den folgenden Ausgaben bekundet.

3) Blankenburg, Zusätze zu Sulzer's Theorie der Künste, 2. Band. S. 363, gedenken der Ausgabe von 1572 nur beiläufig.

4) Huber und Rost, Handbuch, V. S. 81 ad. 8, führt auch den vollständig übereinstimmenden Titel auf, aber die Jahreszahl 1572 ist wohl nur durch einen Druckfehler in 1752 umgewandelt, dagegen die Bemerkung: „Diese Folge enthält 24 Portraits von Niederländischen Malern", ist offenbar unrichtig, denn es sind wirklich nur 23 Bildnisse zur Stelle — kann aber auch ein Druckfehler sein.

5) v. Derschau's Auction. Nürnberg 1825. Werke mit Kupferstichen, S. 130 sub No. 1031[b], mit abgekürztem Titel, doch ausdrücklich: „apud viduam. H. Cock", 23 Künstlerportraits von H. Wierix gestochen (alle?). Seltenes Werk in ersten Abdrücken. Pdbdb. Leider nicht zum Verkauf gekommen, wenigstens fehlt die Angabe des erzielten Preises.

6) Heller, Dürer's Werke, 2. Band. S. 1057 sub No. 141. Titel nebst Adresse und Jahreszahl buchstäblich: „Antv. ap. vid. Hier. Cock CIↃIↃLXXII", dann auch richtige Angabe von 23 Portraits, aber die Behauptung, wie diese erste Ausgabe „von den folgenden sich dadurch unterscheidet, dass auf jedem Blatte 8 gedruckte lateinische Verse von Dom. Lampsonius sich befinden". ist nur so weit bestätigt, dass die Verse zwar gedruckt, aber deren nicht unter jedem Blatte gerade acht Zeilen vorkommen, sondern, wie vorstehend speciell nachgewiesen, bald 4, 5, 6, 8, 9, 10, ja selbst sogar zwölf angetroffen werden.

7. Brunet Manuel, III. p. 35. No. 31082, führt die Adresse also wörtlich an: „Antverpiae. Vidua Hieron. Cock, sub intersignio quatuor ventorum 1572. fol. mit 23 Portraits", und bemerkt: „Eine Sammlung auf Veranlassung von Hier. Cock, dessen Bildniss hier mitgegeben worden, bei späteren Wiederholungen aber fortgeblieben ist."

Diese, wenn auch nur flüchtig und beiläufig ertheilte Kunde, von einer Autorität, wie Brunet, dass die Adresse der Wittwe des Hier. Cock und der Verlag unter der Bezeichnung „intersignio quatuor ventorum" unzertrennlich zusammengehören, schafft vollständiges Licht für die folgende zweite Auflage, deren Rangirung bisher manche Sorge machte.

b) Zweite Auflage, „intersignio quatuor Ventorum", ohne Jahreszahl.

Cock's Wittwe setzte unter dem bewährten Zeichen „der vier Winde" den Kunsthandel fort. Die Sammlung der Malerbildnisse der ersten Ausgabe vom Jahre 1572 hatte guten Abgang, aber die Platten wurden nach Graden matt im Abdruck und somit eine Auffrischung derselben nothwendig. Dies geschah denn auch wohl durch die nämlichen Stecher, Corn. Cort und Gebrüder Wierix, denn diese zweite Auflage übertrifft im äusseren Aussehen zum grössten Theil die späteren Abdrücke der älteren Blätter. — Bei dieser Gelegenheit wurden dann gleichzeitig die Namen und Verse unter die Bilder gestochen und unbedeutende Correcturen vorgenommen. — Uebrigens blieb das Werk selbst in seiner früheren Einrichtung unverändert, denn auch diese Ausgabe besteht nur aus 25 Blättern ohne Verzeichniss der hergehörigen 23 Portraits. Der gedruckte Titel:

PICTORVM. ALIQVOT celebrium Germaniae Inferioris Effigies u. s. w. bis peritissimi Elogiis verblieb buchstäblich, nur die Adresse allein weicht dahin ab, dass hier „ANVERPIAE, sub intersignio quatuor Ventorum", mit Fortlassung der Jahreszahl, statt Apud viduam Hier. Cock 1572 aufgedruckt wurde.

Was aber zu diesem Wechsel nähere Veranlassung gab, ob die Wittwe inmittelst den Schleier abgelegt, demnächst eine zweite Ehe eingegangen, oder mit einem Associé in Verbindung getreten war, wobei man bei der alten Firma, des seiner Zeit berühmten Handlungshauses festhalten wollte, muss unerörtert bleiben, und möchte wohl jetzt, nach Verlauf von beinahe drei Jahrhunderten, nicht mehr recht zur Evidenz zu bringen sein. — Das Jahr des Erscheinens wäre zwischen 1580 und 1590 annähernd anzunehmen. — Dem Titel folgt als zweites Blatt das dreissigzeilige Gedicht des D. Lampsonius mit der Ueberschrift: „Hieronymi Coqui Anverpian Pictoris et Ectyporum. Graphicorum excusoris celeberrimi manibus", genau nachgedruckt. Mit dem dritten Blatte beginnen die Portraits von 1—23 ganz in derselben Reihenfolge, wie sie bei der ersten Ausgabe aufgeführt sind und wie ihre Rangirung auch ohne besonderes Verzeichniss durch die in den oberen Ecken rechts angesetzten Zahlen bedingt wird. —

Auch diese Ausgabe ist sehr selten und konnte kein Exemplar vor Augen gebracht werden, um mit diplomatischer Zuverlässigkeit berichten zu können, welche anderweitigen Veränderungen beim Restauriren der Platten, nach Verwerfung des Typendrucks, und dessen Ersatz durch den Grabstichel vorgenommen sind. — Nur durch schriftliche Ueberlieferung einerseits, dann aber dadurch, dass einzelne Blätter auch aus dieser Auflage wirklich vorgelegen haben, ist als sicher anzunehmen:

1. Dass an den Bildern selbst keine Veränderungen vorkommen und auch der Hintergrund nirgends mehr decorirt erscheint, als bei den vorangeführten Blättern.

2. Die unter den Versen gedruckten Nummern und die Custosbuchstaben des älteren Exemplares sind bei den gestochenen Unterschriften fortgelassen, dagegen die schon dort gestochenen in der oberen Ecke rechts, welche die Reihenfolge feststellen, bei 19 Blättern unverändert beibehalten und nur bei Vieren rectificirt, so dass Hier. Bosch statt der 4 hier eine 3', und dagegen Roger von Brüssel statt der 3 die Zahl 4 erhielt, auf welchen Plätzen sie übrigens auch schon gestellt waren.

3. Ebenso wechselten No. 5 und 6 nicht allein die Zahlen, sondern auch die Bilder und deren Unterschriften. — Denn die Unterschrift ad 5, Theodoro Harlemio kam mit seinen Versen: Huc et aedes-timet arte parem, unter das Gesicht von schlichtem Aeusseren, mit unbedecktem Haupte, was früher für Bernard van Brüssel galt, wogegen dieser, der dort für Th. Harlem ausgegeben wird, ein Mann im kräftigen Mannesalter mit grossem, breit aufgekremptem Hute, seinen richtigen Namen DE BERNARDO BRVXELLENSI und die Verse Aulica quod sese Bernardo — ante numisma Philippos, nächstdem die Zahl 6 erhielt.

4. An den Namensunterschriften dürfte wenig oder gar nichts geändert und die Verse im Allgemeinen wörtlich, auch hier frei auf dem Papier, ohne Umränderung, wieder gegeben worden sein. Kleine Abweichungen, die bei dem gestochenen Namen und Versen bemerkt worden sind, sollen, so weit sie bekannt, bei der dritten Auflage hervorgehoben werden, da es noch an Ueberzeugung gebricht, ob solche schon hier oder erst beim späteren Verlage vorgenommen wurden, zu welcher Vorsicht das vorliegende Blatt No. 6 Veranlassung gibt, was hier noch die ältere Benennung „DE BERNARDO" BRVXELLENSI PICTORE führt, welche in der nächsten in „BERN. ORLEIO" BRVXELLENSI PICTORI umgewandelt ist.

5) Die neue Adresse ist nur auf einem einzigen Blatte, und zwar dem eben genannten Bernhard von Brüssel, in der unteren Ecke des Bildes zur Rechten mit den französischen Worten: „Aux quatre vents" angebracht, indess alle übrigen Blätter aller und jeder Bezeichnung des Verlages entbehren.

Apin hat auch diese Ausgabe gekannt und führt solche in seiner Anleitung, Bildnisse zu sammeln, S. 130, mit vollständig richtigem Titel, wenn auch ohne Angabe der Adresse „mit 23 sauberen Bildnissen" an, setzt aber, „da das Jahr nicht dabei steht", auf 1599 an, was offenbar zu spät sein dürfte, da die

Platten zu jener Zeit wohl schon in zweiter Hand gewesen sein möchten.

Schetelig's Ikonographische Bibliothek, 4. Heft. S. 643, meint: „Apin führt S. 130 den Titel des Buches ganz richtig an, irrt sich aber, wenn er sagt, das Jahr stehe nicht dabei.“ Es muss auffallen, dass Schetelig, der seiner Arbeit Apin's Vorgang zum Grunde legte, es übersehen konnte, dass die von ihm hervorgehobene Ausgabe aus dem Jahre 1572 auch von Apin gekannt und S. 121, rechten Ortes, eingereiht ist. — Darüber ist er denn aber auch schon in d. Allg. Liter. Zeitung v. Jahre 1797 sub No. 138 also zurechtgewiesen worden: „Voraus muss bemerkt werden, dass sich Apin nicht geirrt hat, da er eine Ausgabe des Werkes ohne Druckjahr anzeigte. Es ist wirklich eine dergleichen vorhanden.“

Jos. Heller hat sie aber auch nicht gekannt, denn die zweite Auflage kommt noch seltener vor als die erste. Doch begegnet man derselben in

Rud. Weigel's Kunstkatalog, No. 8413, mit dem buchstäblich übereinstimmenden Titel und der Adresse: Anverpiae sub intersignio quatuor Ventorum, ohne Jahreszahl, wobei die Bemerkung:

> „Dies ist die erste von H. Cock und D. Lampsonius edirte Ausgabe der Alt-Niederländischen Maler-Portraits von J. H. Wierix gestochen. In dieser ersten überaus seltenen Ausgabe von 23 Blatt befinden sich oben rechts die Nr. 1—23, unten die Namen der Maler und lateinische Verse. Nebst dem gedruckten Titel und der Dedication an H. Cock von D. Lampsonius.“ (S. Füssli, Künstler-Lexicon. Zürich 1779, im Vorwort, und Heinecke, Dict. des Artistes. T. IV. S. 236. Letzterem selbst blieb diese früheste Ausgabe unbekannt.)

Nach der getreuen Auseinandersetzung des Verhältnisses, in welchem die beiden ersten Ausgaben zu einander stehen und nach der von dem Herrn Inspector Passavant ertheilten Auskunft, wonach in dem vorerwähnten Exemplar, was von dem Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a/M. schon früher acquirirt wurde, die Namen und Verse unter den Bildern gestochen sind, dürfte die Ansicht wohl dahin zu ändern sein, dass dieses hier nicht geradezu die erste Ausgabe sei, sondern genauer also zu bezeichnen wäre: „Ausgabe aus erster Hand in zweiter Auflage.“ —

c) Dritte Auflage. — „Theodor Galle“, ohne Jahreszahl.

Wohl erst nach dem Tode von Cock's Wittwe, oder dem Erlöschen seiner Firma, gingen 22 Platten in zweite Hand über, nur die 23., mit dem Bildnisse des alten Hier. Cock, wurde ver-

muthlich von seinen natürlichen Erben zurückbehalten, denn dieses Portrait kommt von nun an nicht weiter vor. — Der neue Acquirent, Theodor Galle, aus der vielbekannten Kupferstecher- und Kunsthändlerfamilie zu Antwerpen, welche eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Kupferstecherkunst spielt, war ein Sohn des berühmten Philipp Galle aus Harlem und um 1560 zu Antwerpen geboren. — Nach der Heimkehr aus Italien etablirte er sich entweder selbstständig oder übernahm das Geschäft seines Vaters, welcher übrigens erst 1612 starb. Theodor's Todesjahr ist nicht bekannt, indess muss er wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelebt haben, da ein Portrait von ihm von Ant. van Dyck gemalt und von Luc. Vorsterman zu der bekannten Iconographie van Dyck gestochen ist. — Theodor Galle unternahm mit den erworbenen 22 Platten nur wenig erhebliche Veränderungen, denn es blieben die Stichflächen mit ihren Nummern im Ganzen unberührt, indess wurden

1. In dem inneren Raum derselben, dicht unter dem oberen Randstrich, kurze Notizen über die Wirksamkeit oder das Absterben des dargestellten Malers in einer Zeile eingestochen.

2. Bei den Namen und Unterschriften unbedeutende Correcturen vorgenommen.

3. Aber auf jedem der Blätter unter den Versen, allemal in der unteren Ecke links, dicht über dem Plattenrande die jetzige Adresse: Th. Galle excud. mit kleinen zierlichen Lettern eingegraben.

Und dieses sind denn nun auch wesentlich die Erkennungszeichen dieser nicht weniger seltenen Auflage, die leider nirgends her zur Ansicht aufzubringen war, daher die folgenden Specialia aus anderweitigen Ueberlieferungen und einigen hergehörigen Blättern, die da vorliegen, zusammengestellt sind, wohl aber für den Zweck — die Unterscheidungsmerkmale wahrzunehmen, hinreichend sein dürften. Der neue in Kupfer gestochene Titel lautet:

„Illustrium quos Belgium habuit Pictorum effigies ad vivum
„accurate delineate nec non, quo quisque tempore et vixerit
„et obierit. Antverpiae apud Theodorum Gallaeum. Cum priuile-
„gio (ohne Jahreszahl)."

Das Erscheinen dürfte annähernd um das Jahr 1600 anzunehmen sein.

Von einem Vorworte oder einem Index ist nirgends die Rede, daher anzunehmen, dass das Werk nur aus dem Titelblatt und den 22 Portraits, mithin im Ganzen aus 23 Blatt bestaht, indem gleich nach dem Titel folgt:

1. Hub. ab Eyck — mit der Ueberschrift: Obijt Gandaui an. 1426, ibidem in cathedrali aede sepultus.

2. Jo. ab Eyck — Obijt Brugis, ibidem in cathedrali basilica conditus.

3. Hier. Boschio — —: Obijt Siluaeducis in patria circa an. 1500.

4. Rogero — —: Obijt Bruxellis an. 1529 aD. Gudilae conditus. –

5. Th. Harlemio — —: Floruit Harlemi et Louanii an. 1462.

6. BERN. ORLEIO (statt DE BERNARDO) BRUXELLENSI PICTORI — — Floruit Bruxellis anno 1530. — Die Adresse der zweiten Auflage „Aux quatre vents" ist beseitigt.

7. Jo. Mabusio — — Fuit Hanno patria Malbodiensis et floruit an. 1524. Obijt Antuerpiae 1. Octbr. A. 1532.

8. Joach. DIONATENSI (statt Dionantensi). — — Oben: Joach. Patenier Dionantensis viuebat Antuerpia 1520.

9 Quintinus MESSIVS (statt Mesius). — – Obijt Antuerpiae 1529 in Carthusia ad urbis muros conditus.

10. Luc. Leidano — — Pictor et Chalcographus insignis, obyt Lugduni Batavorum in patria 1533 aetat 39.

11. IOANNI (statt DE IOANNE) HOLLANDO. — — Obijt Antuerpiae in patria circa an. 1540.

12. Justo Clivensi ANTVERPIANO (statt ANVERPIAN.) PICTORI. — – Viuebat Antuerpiae in patria 1554.

13. Math. Coco ANTVERPIANO statt ANTVERPIAN.) PICTORI — — Obijt Antuerpiae an. 1560.

14. Henr. Blesio — : Bubonem pro nota tabulis suis appinxit vixitq. circa an. 1550.

15. IOANNI (statt DE IOANNE) MAIO. — — Obijt Bruxellis 1559 aetat. 59 ad D. Gaugerici conditus.

16. Petro Coecke — – Obijt pictor et architectus Antuerpiae circa an. 1550 und unten dicht über dem Plattenrande in gleicher Höhe mit der Adresse noch der Zusatz: † Sebastianus Serlius scripsit Italice de Architectura, welcher Vermerk dem Schriftsteller über Baukunst gilt, dessen Namen von Lampsonius im Anfange der fünften Zeile der Elegie citirt wird.

17. Jo. Scorellus — — Obijt Vltraiecti ad D. Virginis canonicus 1562.

18. Lamb. Lombardo — —: Floruit et obijt apud Leodicenses anno 1560. Unten heisst die letzte Zeile, statt der griechischen Endigung, bei dieser gestochenen Schrift: De te quam fecit Lampsoniana graphis, und tiefer dicht über dem Plattenrande ist noch der zweizeilige Zusatz eingegraben: Vitam eius descripsit Dominicus Lampsonius | Brugis ab Hub. Goltzio 1565 editam.

19. Petro Bruegel — — Obijt Bruxellis an. 1570.

20. GVILELMO (statt DE GUILELMO) CAIO. — Obijt Antuerpiae Anno 1568.

21. LVCAE GASSELIO (statt GASSELO). — — Vixit et obijt Bruxellis circa an. 1560.

22. Franciso Floro — Decessit Antuerpiae 1570 apud Franciscanos in coemiterio sepultus.

Weder Apin noch Schetelig haben wohl diese Ausgabe gekannt, auch begegnet man derselben in den vielfach vorliegenden Antiquar- und Auctions-Catalogen gar nicht, indess wird selbige angeführt von

Jos. Heller in Dürer's Werke, 2. Band. S. 1058, mit dem abgekürzten Titel:

> Effigies pictorum illustrium quos Belgium habuit ad vivum delineata. Antw. Gallaeus. Ohne Jahreszahl. 4°. und dem bestätigenden Vermerk: In dieser zweiten Ausgabe sind die Verse in Kupfer gestochen, oben sind die Lebens- (?) und Sterbejahre angezeigt und unten steht der Name des Verlegers Theodor Galle,

und Brunet, II. p. 169. No. 31082, im Werthe von 12 bis 15 Francs taxirt.

d) Vierte Auflage: „Joannes Meyssens." 1694.

Von den Originalplatten des interessanten Werkes hörte und sah man in langer Zeit gar nichts und erst nach Verlauf eines Jahrhunderts tauchen sie wieder und wohl zum letztenmale auf. —

Johan Meyssens oder Mytens, Maler, Kupferätzer und Kupferstecher, geboren zu Brüssel im Jahre 1612, wurde auf Antrieb seines Sohnes Cornelius Kupferstichhändler in Amsterdam und später ward er auch noch einer der Directoren der Malergesellschaft im Haag. — Meyssens unternahm mehrere bedeutende Verlagswerke, unter denen zunächst: „Image de divers hommes d'esprit „sublime, qui par leur art et science deburovent vivre eternellement „des quels la louange et renommée faict estonner le Monde. A. „Anvers mis en lumiere par Jean Meyssens l'an MDCXLIX hervor„tritt, wozu die bedeutendsten Kupferstecher jener Zeit Portraits „geliefert haben. In zweiter Auflage findet man dieselben in „De „Bie Het Gulden Cabinet 1661" einverleibt und in der dritten unter folgendem Titel mit den Originalplatten aus Cock's Nachlasse vereinigt:

> The true Effigies of the most eminent Painters and other famous Artists that have flourished in Europe, Curiously engraven on Copper-Plates. Together with an account of the time when they Lived, the most remarkable passages of their lives, and most considerable works. Very useful for all such Gentlemen as are lovers of Art and ingenuity. Printed in the Year MDCXCIV.

Vor diesem gedruckten Titel steht noch ein in Kupfer gestochener mit allegorischen Verzierungen, welche die Malerei und Poesie vorstellen. Der nur die Worte von „The true Effigies“ bis „in Europe“ enthält, darunter „t'Antwerpen gedruckt by Jan Meyssens Constvercooper op de Eyermert inden goude Rex dalder“, und noch tiefer Abrah. a Diepenbeck delin — Cornelis Meyssens sculpsit.

Ob diese Zusammenstellung der mehrfach benutzten Platten, zu deren Einführung in England noch von dem alten Johan oder dessen Erben unter seinem Namen, von damals gutem Klange geschah, muss dahin gestellt bleiben, da das Todesjahr von Joh. Meyssens nicht bekannt ist.

Diese lange Vorrede möchte wohl damit zu entschuldigen sein, dass wohl Niemand unter diesem Titel die Originalplatten von Hier. Cock aufzusuchen beabsichtigen könnte, und doch findet man hier ganz und gar Theodor Galle's Auflage mit unverändertem Titel, sämmtlichen 22 Portraits, mit seiner unverändert beibehaltenen Adresse, als erste Abtheilung eingeschaltet.

Schetelig, dem ein Exemplar des Werkes aus der Universitäts-Bibliothek zu Göttingen vorlag, beschreibt dasselbe in seiner Iconographischen Bibliothek, 4. Heft. S. 611, mit getreuer Peinlichkeit, woraus die vollständige Uebereinstimmung mit der hier speciell beschriebenen dritten Auflage, der Allgemeinheit nach, als überwiegend, für sicher anzunehmen ist.

Vereinzelte Blätter, denen man zuweilen begegnet, lassen jedoch vermuthen, dass dennoch eine kleine Veränderung wahrzunehmen wäre, welche diese vierte Auflage erkennen lässt.

1. Die in der oberen Ecke der Bilder angebrachte laufende Nummer wiederholt sich noch einmal, eingestochen bei den Namen in der Unterschrift.

2. Ein ganz feiner Strich längs dem Plattenrande umgibt sowohl das Bild als die Verse, nächst der Adresse.

Heller, Dürer's Werke, 2. Thl. S. 1058, wo die Copien des Hondius wohl nicht ganz richtig als dritte und vierte Auflagen der Originalplatten bezeichnet werden, sieht in „The true Effigies vom Jahre 1694, die fünfte Auflage“ und macht dabei den Vermerk: „Hier befinden sich 122 Künstlerbildnisse.“ Das Werk besteht aus 2 Hauptabtheilungen, welche eigene Titel haben, verweiset sodann für nähere Nachrichten über diese verschiedenen Ausgaben auf Füssli's Künstler-Lexicon (was leider nur in der älteren Quart-Ausgabe vorliegt, wo aber nichts enthalten ist, was Aufklärung schaffen könnte). Schetelig's Iconographische Bibliothek (gibt auch nur einzelne Data, ohne den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ausgaben hervorzuheben) und Ebert, Allgem. Bibliograph. Lex., No. 6613 u. 6615.

Brunet, Man. Libr., II. p. 673, hat dies Werk auch nicht besonders hervorgehoben. Es ist dasselbe nur mit Hinweisung auf Ebert, No. 6615, beiläufig angeführt, indem über Meyssens: „Image des divers hommes", An. 1649, berichtet und desselben etwas unklar also gedacht wird: „Der Kupfertitel und 22 Portraits der älteren Ausgabe (?) sind zu dieser von 1694 mit herüber genommen."

B. Zweite, bedeutend vermehrte Sammlung durch Heinrich Hondius, in zwei bekannten Auflagen.

Heinrich Hondius, auch de Hond genannt, geboren im Jahre 1573 zu Düffel in Brabant, aus einem gelehrten und vornehmen Geschlecht, ein Schüler von J. Wierix und Jos. Fredeman de Vries, begab sich nach Vollendung seiner Studien auf Reisen, besuchte Cöln, Paris, London und erwarb sich überall Anerkennung seiner Geschicklichkeit als Zeichner und Stecher sowohl, als wegen seiner Kenntnisse des Civil- und Kriegsbauwesens. Er wählte dann den Haag zum bleibenden Wohnorte, woselbst er nicht allein viele Kunstwerke fertigte, sondern auch bedeutende Kupferwerke verlegte — Seine Arbeiten fanden grossen Beifall bei Edlen und Fürsten. Seine Hauptleistungen bestanden meistentheils in Portraits und hat er unter Andern eine Folge von 144 Niederländern, vorzugsweise Künstler-Bildnisse, gefertigt, bevor er 1610 starb. — Soweit Nachricht bei Immerzeel, II. p. 49. — Nach Handbuch von Huber und Rost, V. S. 260, soll Hondius, der sich des Monogramms HH auch Hh bediente, erst 1611 zu Amsterdam gestorben sein.

Als Hondius den guten Erfolg gewahrte, den Cock's Bildniss-Sammlung selbst noch in der dritten Auflage bei Th. Galle gewann, beschloss er durch eine Vermehrung derselben das Andenken seiner kunstgerechten Landsleute in der schon früher angeregten Weise der Mit- und Nachwelt zu übergeben. So entstand denn die bis auf 68 Portraits gebrachte neue Folge, bei welcher 21 von den Cock'schen Bildern in ziemlich getreuen Copien, dagegen die anderen 47 ganz neu zum erstenmale erscheinen. — Darunter aber sind nicht, wie bei der ersten Sammlung, nur solche Niederländer aufgenommen, die bereits dahingeschieden waren, sondern man trifft hier sowohl mehrere deutsche Maler ersten Ranges, als auch viele der damals noch lebenden Zeitgenossen und Landsleute des Verlegers. — Für die ersteren Bildnisse sind die Unterschriften und Verse von Lampsonius durchweg unverkürzt beibehalten, indess unter den neu gelieferten Portraits überall gleichmässig nur ein vierzeiliger Vers gesetzt ist,

wobei aber bezweifelt werden muss, dass derselbe Dichter auch hier alle Elogien geliefert hat, da D. Lampsonius bereits 1599 verstarb. — Weiteres geht demnächst aus der folgenden Specialbeschreibung hervor.

a) Erste Auflage. H. Hondius, Hagae Comitis, etwa 1610.

Das Werk liegt in einem vollständigen wohl erhaltenen Exemplar vor. — Es besteht aus 72 klein Folioblättern und zwar das Titelblatt mit gerechnet, drei allegorischen Kupferstichen, einem gedruckten Vorwort und 68 gestochenen Portraits. —

Das reichlich mit allegorischen Verzierungen geschmückte Titelblatt gewährt gleichsam einen altarähnlichen Anblick. Oben thront Fama über einer Erdkugel mit der Bezeichnung: „Europa". Diese ruht auf dem Nacken eines Stiers, der wohl den mächtigen Jupiter personificiren soll und hat zu beiden Seiten, auf dem Gesimse sitzend, je einen unbeflügelten Genius, von denen der zur Linken „Assidus", der andere aber „Labor" benannt ist. — Eine kleine unten abgerundete Schildplatte, etwa in der Mitte des Blattes dicht unter dem Haupte des Stiers, der gleichsam eine Wappendecke um dieselbe bildet, enthält die Worte:

PICTORUM | ALIQUOT CELEBRIUM | PRAECIPUE | GERMANIAE INFERI | ORIS | EFFIGIES. | PARS. I.

in sieben Zeilen eingegraben. Neben dem Titel sind zwei mächtige weibliche Figuren als Schildhalter auf Postamente gestellt, von denen die links mit Malerattributen PICT-RA, die rechts mit Zirkel und Winkelmaass OPTICA repräsentiren, welche Namen über ihren Häuptern prangen. Unter dem Schilde mit der Titelschrift gewahrt man ein zweites kleineres, wohl mit dem Wappen des Verlegers (drei kleine Schildplättchen), dann tiefer dicht über dem unteren Randstrich stehen die Worte: FRVCTVS und LABORVM, und unter demselben ausserhalb der Vorstellung annoch in drei Zeilen: HAGAE-COMITIS | EX OFFICINA HENRICI HONDII. | CUM PRIVILEGIO. —

Weder Zeichner noch Stecher des ganz gut ausgeführten Blattes, was einen Stichraum von 7¼" Höhe und 5¾" Breite einnimmt, hat sich genannt. Es soll indessen eine Arbeit von Simon Fries sein, welcher für die Blätter dieser Sammlung mehrere der vielen charakteristischen Beiwerke in Neben- und Hintergründen radirt hat. Dieser S. Frisius oder Frysius war 1580 zu Leuwarden in Friesland geboren und gilt für einen geschickten Zeichner und Kupferätzer, der seine Stücke entweder blos mit S. F. oder auch nur mit „Fecit" bezeichnete. Uebrigens begegnet man seinem vollständigen Namen auch einmal in dieser Suite und zwar bei No. 44.

Das Jahr des Erscheinens ist nirgends angegeben, kann aber wohl zunächst auf 1610 angenommen werden, indem auf dem Portrait von Abr. de Gheyn., No. 60, hinter Hondius exc. Cum priuilegio diese Jahreszahl beigesetzt ist. — Das nun dem Titel folgende zweite Blatt enthält unter der Ueberschrift:

PICTVRAE | AMATORIBVS, ADMIRATORIBVSQ.

ein zwanzigzeiliges Gedicht in Typendruck, welches mit den Worten beginnt:

Cum Tabulas multum miramur imagine pictas
Exhibuit varia quas bene docta manus:

und damit endigt:

Felix o seculum, quo rursus vivit Apelles
Quo Zeuxis, Phidias vivit et ipse Myron.
(Unterzeichnet:) HENR. HONDIVS.

Das dritte der Blätter ist wiederum eine allegorische Vorstellung, zierlich in Kupfer gestochen und mit einfachem Strich umzogen, $8^3/_4''$ hoch, $5^7/_8''$ breit, aber gleichfalls ohne den Namen der Künstler. Sie zeigt, wenn auch nur eine einfache, doch ganz eigenthümliche Composition. — Drei beflügelte Knaben, in wohl arrondirten Formen nach dem Geschmack Alt-Niederlands, kegeln und kugeln sich in der Luft über und unter einander. Der eine nimmt seinen Flug nach obenzu, indess die beiden anderen kopfüber kopfunter nach dem Boden zu stürzen. Sie haben dabei Bänder erfasst, an denen Etiketten mit Inschriften dergestalt befestigt erscheinen, dass die eine oben dicht unter, die andere unten, dicht über dem Stichrande angebracht ist. Jede von ihnen hat ausser der Ueberschrift einen vierzeiligen Vers zum Inhalt und zwar

die obere: AD PHILOSOGRAPHVM. — Si tibi sunt nullae Tabulae.
— — pingunt quodlibet ingenio.

die untere: IN MISOGRAPHVM. — Pictorum nulla ratione —
— — fallitur Artificis. —

Hinter diesen drei Vorblättern folgt nun gleich ein Portrait nach dem andern ohne aller Unterbrechung, denn die kurzen Titel von Pars II. und Pars III. sind auf den zur Sammlung gehörigen Bildnissen mit angebracht. — Nirgends begegnet man aber einem namentlichen Verzeichniss der Bilder oder auch nur einer biographischen Notiz; auch sind die Blätter weder einzeln nummerirt noch paginirt, so dass es ganz von der Willkür des ersten Besitzers oder des Buchbinders abhing, deren Rangirung ad libitum anzuordnen, auch wohl fortzulassen, was ihnen gut dünkte, oder nicht zur Stelle war; da nirgends die Angabe aufzufinden ist, wie viel Bildnisse jeder Abtheilung angehören, oder die complette Sammlung ausmachen. —

Hier sind indess diejenigen 21 Bildnisse, welche nach Cock

copirt wurden, in der ersten Abtheilung zusammengehalten worden. und nur in Stelle des ausgefallenen Lucas van Leyden, das Portrait von Cornel. Engelbert neu geliefert und somit die Zahl 22 complettirt, doch die Rangirung in etwas verändert.

Die Platten sind durchweg neu gestochen, wobei im Allgemeinen die Grösse der älteren Stiche beibehalten wurde, die Copien jedoch meistentheils von der Gegenseite wieder gegeben sind, wie solches aus dem folgenden Detailbericht mit Näherem hervorgeht. Die Namen und Verse sind wohl nach der zweiten Auflage (Quatuor Ventorum) treu wiederholt, doch wollen die Buchstaben nicht so rein und klar erscheinen, wenngleich die Lettern zum Theil mit einiger Peinlichkeit nachgestochen wurden.

Nach anderweitigen Nachrichten soll Hondius den Hintergrund der copirten Bilder irgendwie decorirt und mit seinem Monogramm Hı. fec. oder excd. bezeichnet haben. In diesem Exemplar aber ist die Rückwand fast durchgängig mit Horizontalstrichen ausgefüllt, ganz den Originalen nachgeahmt, und keine Bezeichnung bekundet das Erscheinen des einzelnen Blattes im Verlage von Hondius. — Daraus lässt sich allenfalls vermuthen, dass in dieser Officin möglicherweise zweierlei Ausgaben der Platten des ersten Theiles existiren mögen, die eine mit einfachem, die andere mit decorirtem Hintergrund, wie solche später auf Janssonius übergegangen ist. — Wie weit nun diese Behauptung indess auf alle Blätter passt, muss für jetzt dahin gestellt bleiben, bis ein zweites oder drittes Exemplar von der Ausgabe durch Hondius vor Augen kommt, welches etwaigen Unterschied näher feststellen liesse. Also das vorliegende Exemplar bringt als viertes Blatt:

1. Hub. ab Eyck — — Genaue Copie v. d. Originalseite, Halbfigur n. L. gew., doch erscheint die Platte etwas schmaler, denn die rechte Hand, die dort nach innen zu geschlossen, ganz zu sehen ist, wird hier durch den linken Randstrich dergestalt durchschnitten, dass nur die Finger zur Sicht kommen. Der Hintergrund wird durch Kreuzstriche ausgefüllt und der Schatten des Körpers an der rechten Seite markirt. Die Verse zusammt dem Vermerk gestochen. In der vorletzten Zeile steht irrthümlich „mittendnm“ statt „mittendum.“

2. Jo. ab Eyck — — Copie von der Gegenseite, der Kopf n. L. gew., wohin sich auch der Körper neigt und der Blick gerichtet ist, dahin deutet auch der Zeigefinger der rechten Hand, indess die linke nicht zu sehen ist. Der Hintergrund mit Horizontalstrichen ausgefüllt, zur Rechten eine Schattenpartie angebracht.

3. Hier. Boschio — — (hier auf der vierten Stelle eingebunden). Copie von der Gegenseite, der Blick nach L. Die rechte Hand liegt über der linken. — Der Hintergrund nur mit Horizontalstrichen.

4. Rogero — — (auf der 5. Stelle). Von der Gegenseite in Wendung nach Rechts der rechte Arm aufgelegt. Das Bild der Madonna mit dem sterbenden Christus sieht man in der oberen Ecke zur Linken.

5. Theod. Harlemio — (auf der 3. Stelle). Von der Gegenseite; der Körper n. L. gew.; der linke Arm ruht auf der Brüstung.

6. De Bernardo Bruxellensi. — — Von der Gegenseite, n. L. gew., der linke Arm ist aufgelehnt, indess die rechte Hand, die Handschuhe haltend, sich auf die linke legt.

7. Joanni Mabusio – (hier auf der 10. Stelle). Genaue Copie von der Gegenseite. Die Figur ein wenig n. L. gew., die rechte Hand hat das Oberkleid erfasst, indess die linke, durch den unteren Stichrand getroffen, wenig zu sehen ist. —

8. Joachimo Dionatensi – (auf der 7. Stelle). Von der Gegenseite, der Körper en Face, der Kopf n. L. gew., die rechte Hand über der linken.

9. Quintinus Mesius — — (8. Stelle). Copie von der Originalseite im Profil n. L., der Hintergrund auch mit Horizontalstrichen ausgefüllt, doch fehlt das Monogramm I. H. W., aber auch kein anderes ist statt seiner angebracht.

10. CORNELIUS ENGELBERT LEIDAN. PICTOR. (hier auf richtigem Platze statt dem fortgebliebenen Lucae Leidano, dessen Portrait zwar zu Pars II, aber in einer ganz anderen Auffassung, geliefert ist — vide No. 24). Engelbert im Kniestück, ganz Profil n. L. — Das ausdrucksvolle Gesicht mit scharf markirten Umrissen richtet das grosse Auge starr vor sich hin. Auf dem mit starkem, wenn auch nur kurzem Haar bewachsenem Kopfe über einer Netzkappe noch eine tellerförmige Mütze mit rund umgehendem Schirm. Ausser dem gewöhnlichen Lippenbart ein voller mit dem Kinn zusammenhängender Backenbart, der in eigenthümlicher Form, ähnlich einem Fuchsschwanze, die Unterkiefer umgibt und auffallend weit vorsteht. Den Körper umhüllt ein mantelartiger Umschlag, so dass nur der linke Arm ganz zu sehen ist; derselbe hängt ungezwungen am Leibe herab und die Hand hat mit geschlossener Faust den Malerstock in der Mitte erfasst. Die rechte Hand tritt gehoben aus der Mantelhülle hervor und hält mit dem Daumen und kleinem Finger ein herabhängendes Blatt erfasst, auf dem man in zwei Zeilen liest: AETAT 60—1528. Den Hintergrund füllt ein Mauerabschnitt und eine glatte Wand aus. Oben rechts ist die Palette an einen Nagel gehangen und auf der nämlichen Seite unten steht Hh. excd.

Im Stich 5³/₄″ hoch, 4³/₈″ breit. — Unter dem Bilde ausser dem schon angeführten Namen der vierzeilige Vers:

Hic inter primos oleo — — Lucas flos colit artificem.

Die ganze Höhe dieser neuen Platte 7³/₄″.

11. De Joanne Hollando. — — Von der Gegenseite,

denn hier hält die linke Hand das Handschuhpaar, indess die rechte auf dem Fensterabsatze oder der Brüstung darunter liegt.

12. Justo Clivensi (auf der 16. Stelle). Von der Gegenseite, so dass der Körper in $^3/_4$ Wendung n. R. erscheint, dann aber der rechte Unterarm auf dem Vorsprunge liegt und die linke Hand in Gesticulation vorgehalten wird. Auch ist der Hintergrund nicht mit Horizontalstrichen ausgefüllt, sondern zeigt das Innere eines Zimmers mit Fenstern und zur Rechten eine viereckige Säule, an der eine Palette mit dem Zeichen Hi. aufgehangen ist.

13. Math. Coco (auf 14. Stelle). Von der Gegenseite, der Blick nach Links und dahin auch der Körper gerichtet, der Mantel ruht auf der rechten Schulter, die rechte Hand auf der Brust, die linke mit demTuche auf dem vorstehenden Absatz.

14. Henrico Blesio (hier 15). Von der Gegenseite, Körper und Kopf in $^3/_4$ nach R. gew.; die rechte Hand hält den Handschuh vor sich. Im Hintergrunde ist die Nische mit der Eule auf der linken Seite angebracht.

15. De Joanne Maio — — (hier 13). Die Copie ist zwar treu, aber auch von der Gegenseite aufgefasst, sowohl was die Figur anbetrifft, die hier nach R. gewendet erscheint, als was den reichlich decorirten Hintergrund anbelangt. Tempel und Palmbaum zur Rechten, die Mordscene zur Linken. Ein kräftiger, schöner Abdruck, der sonst dem Original Strich vor Strich in umgekehrter Lage folgte.

16. Petro Coecke — — (12. Stelle). Copie von der Originalseite, ohne alle Abänderung.

17. Jo. Scorellus. — — Von der Gegenseite; der Körper nach R. gew., die rechte Hand hält den Handschuh und die linke liegt auf dem Pelzkleide. Der Hintergrund zur Linken als glatte Wand mit Kreuzstrichen schraffirt, der übrige Theil mit Horizontalstrichen ausgefüllt.

18. Lamberto Lombardo. Die Copie diesmal von der Originalseite, der Körper nach L. gew., die linke Hand vor dem Leibe in dem Umschlag des Mantels gesteckt, aber um ein Weniges niedriger und schmaler als die Wierix'sche Platte. Dann aber endigt hier der letzte Vers wie bei der Originalausgabe mit griechischen Worten.

De te quam fecit *Λαμψονιοτε γραφις.*

19. Petro Bruegel. Genaue Copie von der Gegenseite, in Wendung nach Rechts.

20. De Guilelmo Caio. — — Von der Gegenseite, nach L. gew., wo auch der Tisch steht, auf den die Hände aufgelegt sind, die rechte hält vier Pinsel, die linke den Malerstock nebst der Palette auf dem Daumen.

21. Lucae Gassel. — — Von der Gegenseite, der Körper nach L. gew.

22. Francisco Floro. — — Von der Originalseite copirt, genau das frühere Bild, doch ohne Adresse.

Mit dem 26. Blatte des Werkes beginnt erst eigentlich die von Hondius veranlasste Vermehrung der Maler-Portraits und somit die zweite Abtheilung, welcher beiläufig in diesem Exemplar 27 Bildnisse zugezählt sind.

Der Titel: „Cum privilegio | Ord. gen. foeder. Inf. | germ. provinc. PARS II. | Hı excud.“, ist in einer gewölbten Oeffnung der Hinterwand, oben zur Linken auf dem

23. Bilde von ALBERTUS DURERUS NORENBERGENS angebracht. Der deutsche Meister erscheint auf demselben in Halbfigur, Profil nach Rechts, in die Höhe blickend, hält in der rechten Hand eine Papierrolle vor sich, legt dagegen die linke auf die Brust. Der Lippen- und Kinnbart voll und kräftig, aber nur kurz. Das Kopfhaar fällt von der hohen Stirn nach hinten zu und auf den Seiten die Ohren bedeckend in breiten Wellen bis auf den Kragen des pelzverbrämten umfangreichen Mantels ohne Aermel herab. Im Hintergrunde links die schon angeführte Oeffnung in der Wand mit dem Titel zu Pars II, wogegen rechts eine runde Säule, an der das Wappenschild des Hondius (drei kleinen Schildplatten) angehängt ist. — Der Vers, auch nur vier Zeilen, wie bei allen anderen, mit einziger Ausnahme des zunächst folgenden Luc. van Leyden.

Vir virtute gravis — — — famaque tanta viri.

Die Höhe des Stiches 5 Z. 11 L., der Platte 7 Z. 1 L.; Breite 4 Z. 6 L. (Bei Jos. Heller, Dürer's Werke unter No. 46, nächst drei Copien angeführt.)

24. LUCAE LEIDANO PICTORI ET SCULPTORI. Völlig verschieden von dem Bilde in Cock's Sammlung. Halbfigur stehend in $^3/_4$ Wendung nach L., wohin auch der sehr ernste Blick des in etwas gesenkten Hauptes gerichtet ist. Noch ziemlich jugendliches Antlitz mit scharf markirten Zügen, ohne allem Bart, dafür aber desto üppigerem Kopfhaarwuchs, der in vielen Locken den Scheitel tief auf die Stirn dicht umgibt und in breiten Wellen bis auf den Hals herabfällt. Der grosse wenn auch nur flache Hut, mit einer breiten aufgestülpten Krempe mit Einschnitten, ist schräge so aufgesetzt, dass das rechte Ohr gedeckt wird, indess die Spitze der anderen Seite hoch über den Wirbel hinausragt und beinahe den oberen Stichrand berührt. Ein Mantel mit kurzen Aermeln umschliesst den Körper. — Der linke Arm ist nach obenzu scharf gebogen, die Hand zeigt mit ausgestrecktem Vorderfinger auf einen Todenschädel, den der rechte Arm unter dem Mantel erfasst vorhält. Der Hintergrund ist zum grössten Theil weiss geblieben und darauf in der oberen Ecke links das Zeichen des Malers, L, angebracht, wogegen rechts auf dem Theile einer glatten Wand,

die das Bild auf dieser Seite begrenzt, ganz oben „Hı fecit" zu lesen ist. Unter dem Bilde stehen indess die nämlichen fünf Zeilen, welche zu den Ausgaben der Wittwe Cock geliefert sind:

Tu quoque Durero — — natalis Leida Camaenae.

(darunter noch:) D. Lampsonius.

was auch mittelbar darauf hinzudeuten scheint, dass die Elogien zu den anderen Portraits der Vermehrung des Hondius, wohl nicht von diesem Dichter herrühren möchten. Die von dem Herausgeber selbst mit Sorgfalt gearbeitete Platte ist merklich grösser als die anderen, nämlich 8¼" hoch, 4¾" breit.

25. IOANNES HOLBENUS BASILIENSIS.

Halbfigur in ¾ Wendung nach Rechts. Kräftiges, markiges Gesicht mit gutem Lippen-, starkem Backen- und kurzem, rundem Kinnbart. Auf dem Kopfe eine platte Tellermütze mit rund umgehendem Rande. Ein weiter Aermelmantel umgibt den Körper, nur die Hände treten heraus; die Rechte hält einen Pinsel. Die Linke gesticulirt. Den Hintergrund füllt links eine breite Mauersäule aus, an welcher in der oberen Ecke eine Palette hängt, und darunter „Hı. ex. Cum priuil" zu lesen ist. Rechts dagegen gewahrt man eine Scene aus dem Todtentanz und zwar das Innere eines Klosterhofes, von welchem Freund Hain eine Nonne entführt.

Egregius pictor magno — uno laus tua non capitur.

26. HENRICUS ALDEGREVER. VESTPHALVS PICTOR. ET SCULPTOR. Halbfigur in Wendung nach R., indess das Auge auf den Beschauer gerichtet wird. Aus dem faltenreichen Umwurfmantel kommt dicht über dem unteren Rande die rechte Hand mit gespreizten Fingern vor. Sehr markirtes langes Gesicht mit starker Nase, brennendem Augenpaar, lang herabhängendem Lippen-, aber nur kurzem, krausem, fast viereckig geformtem Kinnbart. Auf dem mit starkem aber nur kurzem bis an die Ohren reichendem Haar bedecktem Kopfe ist eine Pilzhut ähnliche Mütze nach der Stirn zu gesenkt aufgestülpt. Der Hintergrund reich decorirt zeigt zur Rechten zwei Figuren und zwar einen Bischof und einen anderen Geistlichen, links wiederum zwei Figuren, nämlich eine Frauensperson und vor ihr ein Mann mit einem Korbe in der linken Hand und einem Hasen, den er an einem über die rechte Schulter gelegtem Stocke trägt. An der Seitenwand rechts das Monogramm des Malers AG und in der oberen Ecke links das des Stechers oder Verlegers ganz klein Hı.

Vestphalus incultus non — — filo strinxerat ingenii.

27. IACOBUS BINCKIUS, GERMAN. PICT. ET SCULP.

Halbfigur en Face, den Kopf in ¾ nach R. gew. und ein Weniges nach der Schulter zu gesenkt. Die Augen schauen

schwärmerisch in die Ferne, das beinahe runde Gesicht ist bartlos. Das Kopfhaar dagegen, breit und voll, deckt die Stirn in gerader Linie ziemlich tief und langt zu beiden Seiten auf das halbe Ohr herab. Ein flacher breitkrempiger Hut auf dem Kopfe zeigt ein Medaillon mit einem Bildniss an Stelle der Cocarde. Den Körper deckt ein mit breitem Pelzwerk verbrämter Mantel mit aufgeschlitzten Aermeln, aus denen die Arme hervorkommen; die rechte Hand liegt gerade vor dem Leibe, die linke hält eine Papierrolle in voller Faust. Auf der Brust hängt an einer Kette, sonderbar genug, ein Todtenschädel. Im Rücken links eine dunkel schraffirte Wand, darauf Hı. und rechts Aussicht auf eine Kirche.

Binckius, ingenio quae finxit — credito magnus exis.

28. PETRUS PETRI LONGUS AMsTELR. PICTOR.

(Aertsens) Fast Kniestück einer auf einem Lehnstuhle mit hoher Rückwand sitzenden Figur in ³/₄ Wendung nach L., unbedeckten Hauptes. Die hohe Stirn, das kurze sparsame Kopfhaar, die tiefen Runzeln auf dem Gesicht, der starke den Mund beschattende Lippenbart und der kurze volle, sehr weisse Backen- und Kinnbart zeigen den Mann bei Jahren. Er ist im gewöhnlichen Hauskleide, hat die Hände nachlässig auf den Schooss gelegt und der ernste nach dem Beschauer gerichtete Blick scheint diesen gleichsam zu fragen, was dieser wohl zu dem links auf der Staffelei aufgestellten Bilde: Christi Taufe vorstellend, denken möchte. Der Stecher hat seinen Namen am unteren Rande des Gemäldes also angebracht: Cum priuil Hı. fecit.

Chromata mirantur docti — — magna placere tibi.

29. IOACHIMUS BUECKLER ANTVerp. PICTOR.

Halbfigur in ³/₄ nach L. gew. Der Kopf mit kahler Stirn, kurzem glatt anliegenden Kopfhaar, gutem Lippen- und spitzem Kinnbart, in ähnlicher Ausstattung wie die Helden des 30jährigen Krieges sich später trugen, ist etwas nach hinten zu zurückgezogen, indess die Augen auf dem Beschauer ruhen. Der Mantel ist so umgeschlagen, dass er die rechte Hand und den ganzen linken Arm, der vom Ellenbogen ab auf einem Tische aufliegt, frei lässt. Auf dem linken Daumen sitzt die Palette, die rechte Hand hat 8 Pinsel leicht erfasst, und beide Hände halten einen Todtenschädel, der auf dem Tische vorliegt, umfasst. Der Hintergrund zur Hälfte nach Rechts eine Hausmauer mit Einsicht in eine Küche und links Aussicht auf eine Kirche mit figurenreichem Vordergrunde. Die Bezeichnung Hı. exc. steht auf der rechten Seite, ziemlich in der Mitte.

Hic tenui pinxit praetio — — docta Culina placet.

30. MARTINUS HEMSKERKUS HARL.

Mehr denn Halbfigur, bis unter die Hüften in Sicht stehend, der Körper im Profil nach R. Das ausdrucksvolle Gesicht mit

lang gebogener Nase und in zwei Spitzen auslaufendem Kinnbart, ist in $^3/_4$ Face zurückgewendet. Der unbedeckte Kopf ist mit vollem, aber nur kurz wellenförmig anliegendem Kopfhaar bewachsen. Im Hausanzuge ein glatt anliegendes Wams mit einer Reihe Knöpfe und kurzem Schooss. Die linke Hand an der Brust, die rechte vor sich, hält eine Zeichnung. Der Hintergrund zeigt das Zusammenstossen zweier Zimmerwände, welche mit zwei grossen Gemälden behangen sind. Oben links Hi. und rechts in der Höhe der linken Hand: „Cum priuil."

Quae regio Hemskerki — — composius Te manus.

21. ANTONIUS BLOCKLANDIUS, BATAVUS PICTOR.

Halbfigur sitzend in einem Lehnstuhle nach L. gew. Der Kopf unbedeckt. Lippen-, Backen- und Kinnbart. Um den Hals eine getollte Krause. Ein Mantelüberwurf mit dunklem Umschlagekragen deckt beide Arme, nur die Hände kommen zum Vorschein; die rechte hält eine Papierrolle in voller Faust, die linke umfasst den Knauf der Armlehne des Sessels. Im Hintergrunde rechts schraffirte Wand, links Blick durch eine Colonnade, auf eine Abbildung des Abendmahls Christi. Ueber dem oberen Randstrich in der Mitte: Cum priuil Hh. exc.

Nobilis hic arte est — — aedere turpe putans.

32. FRANCISCUS POURBUSIUS, BRUGENSIS.

Halbfigur bis auf die Hüften herab in $^3/_4$ Wendung nach L. stehend. Der unbedeckte Kopf, mit kurzem, glatt anliegendem Haar, ist dem Beschauer entgegen gerichtet, den das scharfe Auge ernst anblickt. Ein starker Lippenbart beschattet den Mund. Backen- und Kinnbart zusammenhängend, voll, aber kurz. Um den Hals eine getollte Krause. Auf dem Leibe ein glatt anliegendes Wams von carirtem Zeuge mit einer Reihe Knöpfe. Die rechte Hand hält ein fratzenhaftes Miniaturbild, der linke Arm, nach oben zu hinaufgebogen, hält in der Faust etwa acht Pinsel und auf dem Daumen die Palette dicht vor der Brust. Der Hintergrund nach rechts zu mit Kreuzstrichen, auf der linken Seite aber sowohl mit Horizontal- als Kreuzstrichen, die wohl den Schatten andeuten sollen, ausgefüllt. In der oberen Ecke links Hh. form. Cum priuil.

Patre fuit pictore — — quae simul interitum.

33. HUBERTUS GOLTZIUS VENLON — PICTOR.

Halbfigur in $^3/_4$ nach R. gew. Der ausdrucksvolle Kopf, mit kurzem krausem Haar bedeckt, zeigt eine edle hohe Stirn, wohlgeformte Nase, mässigen Lippen-, aber nur sehr schwachen Backen- und sehr kurzen Kinnbart. — Die klugen Augen sind auf den Beschauer gerichtet. Ueber dem glatt anliegenden Hauskleide ein leichtes Obergewand mit kurzen Aermeln. Die Hände vor dem

Leibe mit den Rückseiten über einander gekreuzt, in der linken ein Medaillon, in der rechten eine kleine Palette und mehrere Pinsel. Der Hintergrund getheilt; links eine Wand, dunkel schraffirt, dort hängen an einer Bandschleife traubenförmig an einander geheftete Medaillons und Gemmen, rechts dagegen auf einer Art schräger Bedachung zwei eigenthümlich geformte menschliche Figuren, von denen nur einzelne Theile zu sehen sind und wohl Torsos verstümmelter Antiken vorstellen sollen. Darüber dicht unter dem oberen Randstrich vier runde Medaillons an Nägel gehangen mit Bildnissen der Cäsaren Augustus, Otto u. s. w. Die Bezeichnung Hı. exc. ist hier fast in der Mitte des Blattes rechts dem Kinn der vorgestellten Person eingestochen.
Ut gemma in nitido — — Romanum civem quem voluere suum.

34. THEOD. BERNARDI AMSTELDAMEN.

Ausnahmsweise nur im Brustbilde nach R. ³/₄ gew. Ein echt holländisches breites, kantiges Gesicht mit kurzem, glatt anliegendem Kopfhaar, ziemlich lang herabhängendem Lippen-, aber nur sehr mässigem, in der Mitte getheiltem Kinnbart, erinnert an den Admiral Hein. Um den Hals eine getollte Krause, das Kleid glatt anliegend. Im Hintergrunde zur Linken eine Wand mit Kreuzstrichen schraffirt, rechts aber über dem Schatten, den der Körper wirft, menschliche Gestalten in Nebel gehüllt. Ganz oben dicht über dem Randstrich: Cum priuil Hı. exc.

Vir gravis et doctus — summo iudice Lampsonio.

Die Platte ist übrigens kürzer und schmäler als alle anderen. Der Stich nur 5³/₄″ hoch, 4¹/₄″ breit.

35. IOANNES BOLLIUS MECHLINIENSIS PICTOR.

Mehr denn Halbfigur, die Hüften noch zu sehen, stehend in ³/₄ nach R. gew., den Blick aber auf den Beschauer gerichtet. Bedeutungsvoller Kopf, unbedeckt. Unter der scharf gebogenen Nase ein sehr langer, wagerecht in weit abstehenden Enden gedrehter, starker Lippenbart, dagegen Backen- und Kinnbart nur kurz und unbedeutend. Um den Hals eine breit getollte Krause; das glatte Kleid mit einer Reihe grosser Kugelknöpfe geschlossen, hat doppelte Aermel, die oberen aufgeschlitzt, die unteren von geflammtem Zeuge und um den Leib eine Binde, die vorn in einer Schleife zusammengebunden ist. Die linke Hand vor dem Leibe hält Palette und vier Pinsel, die rechte (die wohl etwas verzeichnet aussieht) ist mit gebogenem Arm in den Gürtel gestemmt. Der Hintergrund getheilt, als glatte Wände eines Zimmers schraffirt. Oben rechts Hı. form.

Pictorum sedes dedit hunc — — abeunt mere fluentis aque.

36. ANTONIUS MORUS ULTRAIECTANUS-PICTOR.

Kniestück einer stehenden Figur nach L. gewandt vor einer Staffelei, an dem Bildniss eines Mannes im Harnisch malend, der

Kopf mit krausem Haar bedeckt; unter der schön geformten Nase ein breiter Lippenbart mit herabhängenden Spitzen, der Backenbart breit, der schwache Kinnbart spitz auslaufend. Um den Hals ein glatt anliegender Kragen; über dem Hausrocke ein weites Malerhemde, was um den Leib mit einem nach vorn zu in eine Schleife zusammengebundenen Shawl umgürtet wird. Der rechte Arm mit dem Pinsel in der Hand liegt auf dem Gemälde, der linke den Malerstock haltend stützt sich auf eine Tischplatte, auf welcher die Palette liegt. Im Hintergrunde Aussicht auf eine grosse Stadt mit vielen Thürmen. Die Adresse Hi. Cum privilegio steht ausserhalb noch unter dem Verse, dicht über dem unteren Plattenrande.

Quantus, nomen, honos — — Principibus te placuisse Viris.

37. HENRICUS CLIVENSIS, ANTVERP PICTOR.

Halbfigur stehend, ³/₄ nach L. gew., gleichfalls vor eine Staffelei, von der aber nur wenig zu sehen kommt, im Malen begriffen. In der linken Hand vier Pinsel auf dem Daumen, die Palette. auf deren unterm Rande: „Hi. exc. — Cum priuil" eingegraben ist. Die rechte Hand taucht eben einen Pinsel in die Farben ein. Der Kopf zeigt einen schon ältlichen Mann mit hoher gefurchter Stirn und kahlem Vordertheil des Schädels, der nur mit schwachem Haar bewachsen ist. Ebenso sind Lippen- und Kinnbart unbedeutend. Das trotz des Alters noch stechende Auge sieht den Beschauer fragend an. Um den Hals, den ein niedriger Stehkragen umschliesst, eine getollte schmale Krause. Glattes Hauskleid mit einer Reihe geschlossener Knöpfe und herabfallenden Doppelärmeln. Im Hintergrunde der untere Theil glatte Wand, darüber Aussicht auf eine reiche Landschaft mit den Ruinen eines Colosseums zur Rechten.

Urbes atque Arces, Montes — — recreant mirifice haec oculos.

38. CHRISTIANUS QUEBORNUS ANTV. PICTOR.

Fast Kniestück stehend, ³/₄ nach L. gew., unbedeckten Hauptes, kurz verschnittenen Kopfhaares, scharf gebogener Nase, mit stechendem Augenpaar, starkem Lippen- und langem, in eine Spitze auslaufendem Kinnbart. Um den Hals eine getollte Krause. Das knapp anliegende Wams ist mit einer Reihe kleiner Schleifen gebunden und darüber ein umfangreicher Mantel geworfen, der den Rücken und die beiden Arme bedeckt; nur die beiden Hände kommen zum Vorschein. Die linke hält eine Papierrolle vor dem Leibe, gerade darunter stützt sich die rechte auf einen Stock. Der Hintergrund ist reich und zierlich ausgestattet. Zur Rechten Laubwerk und ein Baum, dessen Aeste die ganze obere Seite einnehmen: links ein Tempel mit Aussicht auf eine bergige Landschaft.

Rura, lacus, silvas. — — pingit, fingit at ingenium.

Darunter noch dicht über dem Plattenrande rechts in der Ecke: Hı. ex. Cum priuil.

39. CORNELIUS VISSHERUS GOUDAN.

Hüftstück ganz im Profil nach L., vor einer Staffelei ein männliches Portrait zeichnend, der Kopf unbedeckt, das Haar kurz, anliegend. Habichtsnase mit schwach behaartem Kinn, wogegen der Lippenbart kräftig und ansehnlich den Mund beschattet. Um den Hals eine getollte Krause, auf dem Leibe eine knapp anliegende Schoossjacke mit vorstehenden Knöpfen in einer Reihe. Das Auge ernst auf die Arbeit geheftet, die linke Hand erfasst den oberen Theil des Bildrahmens, indess die rechte den Zeichenstift führt. Der Hintergrund einfach, theils mit Horizontal-, theils mit Kreuzstrichen ausgefüllt. In der oberen Ecke links Hı. form. Cum priuil.

Postre nos intermnon est — — Magno magnus es Auriaco.

40. CHRISPIANUS BROECKIUS, ANTVERP. PICTOR.

Hüftstück stehend in $^3/_4$ Wendung nach L. Vor sich ein Skizzenbuch, was die linke Hand erfasst, indess die rechte den Zeichenstift hält. Der unbedeckte Kopf mit hoher gerundeter Stirn ist nur wenig mit glatt anliegendem Haar bewachsen, dagegen ein sehr starker Lippenbart unter der langen spitzen Nase, Backen und Kinn mit kurzem Haar dicht bedeckt. Die Runzeln im Gesicht deuten auf einen Mann von etwa 60 Jahren. Den Hals umgibt eine getollte Krause, den Leib ein glatt anliegendes Hauskleid mit einer Reihe kugelförmiger Knöpfe. Den Hintergrund bildet ein Zimmer. Oben links Aussicht in das Atelier des Malers, worin ein Bild der drei Grazien aufgestellt ist. Rechts auf einer glatten Wand in der oberen Ecke Hı. Cum priuil.

Inventor felix habitus — — tegmina nulla vides.

41. IODOCUS WINGIUS, BRUXELL. — PICTOR.

Kniestück sitzend in einem Stuhle mit auffallend hoher Rücklehne, $^3/_4$ nach L. gew. Der linke Arm längs der Seitenlehne des Sessels aufgelegt, hält in der auf dem Schoosse ruhenden Hand vier Pinsel und auf dem Daumen derselbe eine viereckige Palette, an deren untere Randem die Adresse: Cum Privilegio Hı ex. angebracht ist. Die rechte Hand, gehoben, hat einen Pinsel zwischen Daumen und den beiden Vorderfingern erfasst. Das ausdrucksvolle Gesicht richtet das scharfe Auge auf den Beschauer. Auf dem gut behaarten Kopf ein rundes glatt anliegendes Käppchen. Unter der starken Nase ein kräftiger Lippenbart, starker Backen-, doch nur mässiger Kinnbart. Dem Ansehen nach etwa 50 Jahr alt. Der Hals tritt frei aus dem umgeschlagenen glatten Hemdekragen heraus. Den Körper umgibt ein umfangreicher Man-

tel, bei dem aber die Arme unbedeckt hervortreten. Der Hintergrund dunkel mit Kreuzstrichen schraffirt.

Wingius hic multum — Patriae tristia fata suae.

42. AEGIDIUS MOSTART, FLANDER. PICTOR.

Halbfigur fast en Face, kaum merklich nach L. gew., hält in der linken Hand nächst mehreren Pinseln eine viereckige Palette, auf deren Seitenwand rechts „Hi. excud" eingegraben ist, gerade vor sich, indess die rechte mit einem einzeln erfassten Pinsel auf die Ecke der Palette auftippt. Der Kopf des Malers zwischen 40 und 50 Jahren ist nach hinten zu und an den Seiten mit kurzem glatten Haar bedeckt, vorn aber über der Stirn in krause Locken gefaltet. Der Lippenbart stark und breit, dagegen Backen- und Kinnbart nur schwach bestanden. Den Hals umgibt eine breite getollte Krause, den Körper deckt ein eng anliegendes Kleid von gemustertem Stoff, indess die Aermel von einem anderen geflammtem Zeuge eingesetzt sind. Im Hintergrunde rechts eine hohe Mauer, links Aussicht auf eine Baumpartie.

Nomine Mostarti duo sunt — — et sine felle sales.

43. GEORGIUS HOEFNAGLIUS PICT. ANTVERPIANUS.

Stehend bis zu den Hüften in Sicht, $^3/_4$ nach R. gew., den rechten Arm gebogen, die Hand in die Seite gestemmt, hält in der linken Hand ein Medaillon mit einem Frauenbilde en Miniature. Das Antlitz, was einen Mann von etwa 40 Jahren verräth, hat scharfe Züge und erscheint durch den zwar kurzen aber spitzen Bart etwas lang. Der unbedeckte Kopf zeigt eine hohe freie Stirn, das kurze Haar nach obenzu hinauf gekämmt. Unter der langen gebogenen Habichtsnase ein breiter Lippenbart. Am Halse ein glatter stehender Tellerkragen. Das prall anliegende Oberkleid ist von geflammtem Zeuge, die Knöpfe kugelförmig. Die linke Seite wird durch einen von der Schulter herabfallenden Mantel bedeckt, aus dem nur die schon erwähnte linke Hand mit dem Medaillon hervortritt. Im Hintergrunde rechts eine runde Säule, links über einem Mauerabschnitte, auf welchem eine Vase mit Blumen steht, freie Aussicht auf eine Landschaft mit Bergen und Burgen. Zur Linken in der Mitte des Blattes „Hi. formi Cum priuil."

Doctrina excultus se offert — — brutaque qui varia.

44. MICHAEL COEXIUS MECHLINIENS PICTOR.

Kniestück einer stehenden Figur in $^3/_4$ nach L. gew., der rechte Arm hängt nachlässig am Leibe herab, die Hand hält dem Anschein nach einen Stock, die linke Hand lehnt sich dagegen auf einen niedrigen Tisch, auf welchem Malergeräthe liegen. Starkes Kopfhaar nach oben zu gekämmt, Lippenbart mässig, Kinnbart nur kurz. Um den Hals ein steif getollter Kragen: an der Schooss-

jacke von einfarbigem Zeuge geflammte Aermel. Vom Halse auf die Brust herab hängt ein Medaillon. — Im Rücken zur Rechten steht die unbesetzte Staffelei, auf deren zweiter Sprosse das Zeichen Hi. exc. angesetzt ist; zur Linken auf der glatt schraffirten Wand hängt ein grosses Gemälde mythologischen Inhalts, an dessen oberem Rande: Cum priuilegio und an dem unteren S. Frisius f. steht.

Coxcius illustris Pictor — — Principibusque viris.

45. ARNOLDUS MYTENUS, BRUXELL. —

Gürtelbild in ³/₄ nach R. gew., stehend vor einer Staffelei, auf dem ein Bilderrahmen theilweise zu sehen ist; der linke Arm hoch gehoben, auf dem Daumen die Palette und in der Hand mehrere Pinsel haltend, legt drei Finger auf die obere Ecke des Rahmens und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger der anderen Hand auf die Leinwand. Der Blick ist dem Beschauer entgegengerichtet, als wolle der Maler diesem eine Stelle auf seinem Bilde besonders bezeichnen. Uebrigens ist dies ein Mann von etwa 45 Jahren, unbedeckten Hauptes, mit vollem, nur kurzem, glatt anliegendem Kopfhaar. Der Lippenbart voll und kräftig, der Kinnbart dagegen unbedeutend. Die Miene zeigt Ernst, ja fast Trauer. Um den Hals eine gewaltige krause Fraise. Der Anzug besteht aus einer glatt anliegenden Schoossjacke, um den Leib mit einen Shawl gegürtet. Der Hintergrund zeigt zwei an einander stossende Wandflächen, die sich durch die Strichlage der Schraffirung unterscheiden. In der oberen Ecke links Hi. fec. Cum priuilegio.

Haerent parietibus monumenta — — Itala terra colit.

46. MARTINUS VOSSIUS, ANTVERPIAN. PICTOR.

Halbfigur nach R. gew. Ein ernstes vornehmes Gesicht. Der Kopf mit kurzen krausen Locken reichlich bewachsen. Der Lippenbart stark, der Kinnbart nur kurz und mässig. — Um den Hals eine getollte Krause. Ueber dem Hauskleide ein reich verbrämter Pelzmantel, dessen Aufschläge und Kragen breit herabfallen, mit der linken Hand die Palette haltend.

Die gewöhnliche Adresse wird vermisst.

Qui se offert oculis — — pinxit uterque modo.

47. IOANNES VREDEMANNUS FRISIUS-LEOVARDIENSIS.

Halbfigur eines schon älteren Mannes en Face, sehr ernsten Angesichts und in Falten gezogener Stirn; der unbedeckte Kopf ist mit krausem Haar dicht umwachsen. Unter der kleinen runden Nase ein auffallend mächtiger Lippenbart, wogegen der Backenbart zwar kraus und voll, der Kinnbart aber nur kurz und schwach erscheint. Um den Hals eine steif getollte Krause. Ueber dem glatt anliegenden Hauskleide mit einer Reihe Knöpfe, von

denen mehrere ungeschlossen gelassen sind, hängt von dem Rücken herab ein weiter Mantelüberwurf, der beide Arme mit verdeckt, so dass nur die Hände zum Vorschein kommen. Die linke zeigt auf eine mathematische Zeichnung, welche auf einer Tischplatte vorliegt, indess die rechte einen Zirkel haltend diesen geöffnet auf dasselbe Blatt stellt. Der Hintergrund einfach schraffirt. Die Adresse wird vermisst.

Pictorum summus, celebrat — — tempore posteritas.

48. AEGIDIUS CONINCXLOY, ANTVERPIAN. — PICTOR.

Halbfigur 3/4 nach R. gew. Die Hände vor sich so übereinander gelegt, dass nur die linke zu sehen ist, die, ein kleines Buch haltend, den Zeigefinger zwischen die Blätter klemmt; der Kopf mit schlichtem Haar bedeckt; unter der langen Nase ein ziemlich starker Lippenbart, wenig oder gar nicht Backenbart, und auch nur ein mässiger, spitz zugehender Kinnbart, dehnen das Gesicht, was den Beschauer mit grossen Augen traurig ansieht, zu einer bemerkbaren Länge. Den Hals umgibt eine sehr breit herabfallende Krause. Ueber dem glatt anliegenden Hauskleide ist ein Mantel so über die linke Schulter geworfen, dass derselbe, den Arm ganz verdeckend über die Brust, dann aber unter den rechten Arm geht, der unbedeckt geblieben. Der Hintergrund einfach schraffirt. Oben gleich unter dem oberen Randstrich links: Hı. excudit., und rechts Cum priuilegio. Darunter hängt eine ganz kleine ovale Palette.

Pingere rura, lacus, silvas — — te Dryadesque canunt.

49. CAROLUS VER-MANDERUS. PICT. ET POETA.

Stehende Figur bis zu den Hüften zu sehen, in 3/4 Face nach L. gew. und so nahe an diesen Rand placirt, dass von dem nachlässig ausgestreckten rechten Arm nur der obere Theil sichtbar ist. Der unbedeckte Kopf ist mit vollem, aber kurz verschorenem Haar bewachsen. Unter der breiten an der Spitze gerundeten Nase ein kräftiger Lippenbart, der am Kinn dagegen zwar dicht, aber nur mässig lang. Um den Hals ein herabfallender Faltenkragen. Ein Ueberwurf deckt von der linken Schulter herab in breiten Falten diese Seite der Brust und geht über den Leib unter den rechten Arm. Der linke Arm tritt jedoch frei heraus, die Hand liegt am Leibe, ein Blatt haltend, worauf die Worte: Cum priuil., wogegen die Adresse in der oberen Ecke links nur mit Hı. formis markirt ist. Der Hintergrund zum Theil mit Horizontal-, theils Kreuzstrichen schraffirt, demnächst der Schatten angedeutet.

Penicolo vivunt Pictores — Artificis pingere judicio.

Mit dem 52. Blatte des Werkes fängt hier die dritte Abtheilung an, welche im Ganzen noch 19 Portraits enthält. Sie führt den besonderen Titel:

PARS III. | Henr. Hondius | excudit | Cum | privil, auf einem eirunden Schilde in barockem Rahmen, welcher auf dem Bilde des Stradanus oben zur Rechten an einer Mauer angebracht ist.

50. IOANNES STRADANUS, BRUGENS. PICT.

Mehr denn Halbfigur, fast Kniestück eines schon alten Mannes vor einer Staffelei stehend, in $^{3}/_{4}$ nach L. gew. und im Malen eines Pferdes begriffen, von dem jedoch nur das Hintertheil zu sehen ist. Die rechte Hand mit dem Pinsel ruht auf der Leinwand, die linke hält die Palette auf dem Daumen, einen Pinsel in der Hand gerade vor dem Leibe. — Der kleine Kopf ist fast kahl, nur wenige Haare decken die Rückseite des Schädels. Der Lippenbart geht noch an und deckt den Mund. aber das Kinnbärtchen nur dürftig und spitz. ganz ohne Backenbart. Eine mächtige aufrecht stehende getollte Fraise umgibt den Hals. Ueber dem einfachen Hauskleide mit einer Reihe Knöpfe, an dem magern. schmalen, langen Oberkörper hängt von der linken Schulter herab ein Mantel, der hier den Arm und die ganze Seite deckt. Im Hintergrunde links gewahrt man durch einen Mauereinschnitt in der Ferne Burgen auf hohen Felsen, darunter eine grosse Stadt, im Vordergrunde eine Reiterstatue, Zelte und vieles Volk neben einem Strome, dagegen rechts die glatte Mauer mit dem schon erwähnten Titelschilde. Das Bild ist übrigens grösser, als alle anderen und nimmt im Stich 6″ Höhe und $5^{7}/_{8}$″ Breite ein.

Stradano Belga florens — pulcrae progenuere Brugae.

51. BARTHOLOMAEUS SPRANGERUS. PICT. ANTVERPIANUS.

Halbfigur dem Anschein nach sitzend, der Körper fast im Profil, der Kopf in $^{3}/_{4}$ Wendung nach R. Die Arme vor dem Leibe gekreuzt; von der rechten Hand ist nichts zu sehen, die linke dagegen, die über der andern liegt, hält ein zusammengerolltes Papier. Ueber der hochgewölbten Stirn volles Lockenhaar, unter der wohlgeformten Nase ein mässiger in der Mitte getheilter Lippenbart, Kinnbart nur unbedeutend. Um den Hals ein fallender Faltenkragen; das glatt anliegende Wams mit Kugelknöpfen hat Aermel von geflammtem Zeuge. Ein Pelzmantel geht über den Rücken und deckt vollständig den linken Arm, indess er rechts so von der Schulter fällt, dass der Arm unbedeckt bleibt. Der Hintergrund ist einfach mit Kreuzstrichen schraffirt und in der oberen Ecke links Hı. exc. bezeichnet.

Hic ille est vivos — — Regi Cesaribusque simul.

52. CORNELIUS KETEL GOUDANUS.

Mehr denn Halbfigur bis auf die Hüften herab zu sehen, stehend $^{3}/_{4}$ nach L. gew. Die rechte Hand, ein paar Handschuh er-

fasst, liegt auf der Brust und hält gleichzeitig den um den Oberkörper theatralisch umgeworfenen Mantel vorn zusammen. Der linke Arm, gebogen, stützt den Rücken der Hand in die Hüfte, der unbedeckte Kopf mit kurzem Haar, sehr vollem Lippen-, krausem Backen- und ganz kurzem Kinnbart ist dem Beschauer mit grossen Augen entgegengerichtet. Um den Hals eine breit gefaltete, ungesteifte Fraise. Dem Ansehen nach etwa 50 Jahre alt. Der Hintergrund nur mit Horizontalstrichen ausgefüllt. Oben links: Hı. exc. Cum priuil.

Primus hic a Lucae Leidano — — prius hic finxerat ingenio.

53. IOANNES AQUANUS COLONIENSIS PICTOR.

Halbfigur stehend nach R. gew. Ritterliches Ansehen gleich dem Bilde von B. Spranger (No. 51), in voller Mannskraft und würdiger Haltung. Volles Lockenhaar über der hochgewölbten Stirn, durchdringender Blick auf den Beschauer gerichtet, die Enden des langen Lippenbarts hoch flatternd, keck emporgekämmt, der Kinnbart mässig und flach anliegend. — Fallender Faltenkragen, Wams mit kleinen Knöpfen und Aermel von gleichem geflammten Zeuge. Der Mantel auf dem Rücken gelegt, fällt längs der rechten Seite so herab, dass der herabhängende Oberarm zu sehen bleibt. Der linke Arm scharf nach oben gebogen, hält den vorn über den Leib drappirten Mantel gehoben. Die Hand liegt nach der Brusthöhle zu. Der Hintergrund theils schraffirt, theils mit Querstrichen und einer Schattenpartie ausgefüllt. Oben dicht unter dem Stichrande rechts nach der Mitte zu; „Hı. exc."

Picturae Aquanus primus. — — Roma magistra stupet.

54. HENRICUS GOLTZIUS MULBRACHT PICTOR ET CHALCOG.

Mehr denn Halbfigur, bis auf die Hüften herab in Sicht, ³/₄ nach R. gew. Schönes wohlgeformtes Gesicht eines Mannes gegen die Vierziger. Kurzes Kopfhaar, der Lippenbart mit lang abstehenden Spitzen und ein bis auf die Brust herabfallender, schon von der Unterlippe beginnender wohl gepflegter Kinnbart, bilden ein sehr ansprechendes Ganze. Der umgeschlagene Hemdkragen hat schmalen Spitzenbesatz. Ueber dem glatt anliegenden Wams ein weiter Mantel umgeworfen, bei dem nur die Hände vorkommen; die rechte hält Pinsel, Griffel und Grabstichel, die linke eine Zeichnung. Im Hintergrunde links ein dunkler Wandpfeiler, an dem eine Palette aufgehangen ist. Zur Rechten steht auf einem Mauervorsprunge ein Globus, über demselben schwebt ein ziemlich ungeschickter beflügelter Genius, der mit beiden Händen einen Lorbeerkranz über dem Haupte des Meisters hält. Unter dem oberen Randstrich in der Mitte „R. houd f. Hı. ex."

Hic Sculptor, pictor multis — — Artificum patria et hospitium.

55. HENRICUS VROOM HARLEMENSIS. PICTOR.

Kniestück stehend, nach L. gew., unbedeckten Hauptes, wenig gelocktes Haar, auffallend über dem Ohre gerollt. Lippenbart mit langen Enden, Kinnbart aber unbedeutend, die Physiognomie ansprechend, bezeichnet das Alter auf etwa 40 Jahr. Der Hals tritt frei aus einem breiten, glatten Umschlagkragen heraus. Der Wams von geflammtem, die Aermel von einfarbigem Zeuge. Der Mantel ist so umgeworfen, dass er unter dem linken Arm fortgeht, wogegen der rechte von demselben bedeckt wird. Die rechte Hand hält die Enden desselben vor dem Leibe zusammen. Der linke Arm, henkelförmig gebogen, stemmt die Hand mit der Rückseite in die Hüfte. Den Hintergrund nimmt eine Aussicht auf ein mit Schiffen belebtes Meer ein. In der unteren Ecke rechts:

Hh. exc.
Cum priuil.

Vromius hic multum terris — — potuit pingere nemo fuit.

56. MICHAEL MIREVELT DELPHINVS-PICTOR.

Hüftstück, stehend in ³/₄ nach L. gew. Ein Mann von ungefähr 50 Jahren. Das unbedeckte Haupt mit ungekünstelt anliegendem Haar, starkem Lippen-, doch nur mässigem Backen- und Kinnbart, richtet die klugen Augen auf den Beschauer. Um den Hals ein schmaler, getollter Kragen. Ueber dem glatt anliegenden Wams ein leichtes Haus- und Arbeitskleid mit kurzen Aermeln. Die rechte Hand stützt sich auf den oberen Rand eines Gemäldes, was für das Portrait des Prinzen Moritz von Oranien zu halten wäre, die linke hält mehrere Pinsel nach dem unteren Ende des Bildes zu. Im Hintergrunde links Aussicht auf eine Landschaft mit alterthümlichen Thoren und Gebäuden, Seen, Kähnen, Brücken und rechts Mauerwerk, daran dicht am Randstrich: nur Hh.

Pigendo ad vivum quo — urbes patria culta tenet.

Und unter diesen Versen noch tiefer, dicht über dem Plattenrande: Cum privilegio.

57. OTTO VENIUS. LEIDANUS PICTOR.

Stehende Figur im Hüftstück, so scharf nach R. gew., dass der ganze Rücken zu sehen kommt. Der jugendliche Kopf mit kurzem, glatt anliegendem Haar, einem Flaumenbärtchen an der Ober- und Unterlippe, ist aber so zurückgedreht, dass das Gesicht in ³/₄ Face erscheint und die Augen auf den Beschauer richtet. Eine mit Lilien und Arabesken gemusterte Schoossjacke hat einfarbige Aermel. Um den Hals eine getollte Krause und ähnliche Manchetten am Handgelenk. Der Künstler steht in seinem Atelier vor einer Staffelei, auf welcher ein Gemälde mit vier Personen aus der heiligen Geschichte eine Gruppe bilden, darüber AETAT XXII und darunter Hh. ex. — Der gebogene rechte Arm,

die Hand auf den Malerstock gestützt, hält in derselben einen Pinsel, mit dem er im Malen begriffen, einen Augenblick anhält, um sich umzusehen. — Vom linken Arm kommt dagegen nichts zum Vorschein.

Moribus, ingenio praeclarus — dulci post habuit Patria.

58. PAULUS BRILLIUS, ANTVERP.

Gürtelbild in $^3/_4$ Wendung nach R. stehend, den linken Arm hoch gehoben, hält er auf dem Daumen die Palette und in der Hand zwei Pinsel steif gegen die Brust. Unbedeckter Kopf mit kurz geschorenem Haar, gutem Lippen- und kurz aber dicht bewachsenem Backen- und Kinnbart, zeigt ein Alter von etwa 35 Jahren an, die Augen sind auf den Beschauer gerichtet. — Den Körper umfängt ein kurzes Wams mit einer langen Reihe kleiner Knöpfe, den Hals umgibt eine grosse getollte Krause; der rechte Arm gebogen, die Hand mit der inneren Fläche gegen die Taille gelegt. Der Hintergrund einfach, theils mit Horizontal-, theils mit Kreuzstrichen ausgefüllt. In der oberen Ecke links: Hı. fecit Cum privil.

Castella et silvas — — murice qui Tyrio.

59. CORNEL. CORNELII, HARLEMENSIS PICTOR.

Mehr denn Halbfigur eines noch sehr jungen Mannes bis auf die Hüften herab zu sehen, im Profil nach R., vor einer Staffelei stehend, auf welcher ein grosses Gemälde (nackte weibliche Figur mit Helm auf dem Kopfe, Speer und Schild in den Händen) aufgezeichnet ist. Oben noch auf der Leinwand „AETAT 22. — 1584. — Hı ex.“ Der Maler wendet den Kopf in $^3/_4$ Face dem Beschauer entgegen, als mache er bei der Arbeit eine Pause; die linke Hand hält Pinsel und Palette, die rechte zeigt auf das Bild. Kurzes Kopfhaar, unbedeutender Lippenbart und kaum merklicher Ansatz zum Henriquatre. Um den Hals eine breite getollte Fraise. Jacke und Aermel von demselben bunt geflammten Zeuge. Den Hintergrund bildet eine flache Wand, an welcher oben zur Rechten neben der Staffelei ein grosses Gemälde (Christi Taufe) angehangen ist. Unten links ein Farbenreiber, dienstgeschäftig.

Peniculum studio teneris — — cognomen congruit artifici.

60. IACOBUS DE GEYN, ANTVERP. — PICT. ET SCULPT.

Ein noch junger Mann im Kniestück nach L. gew., stützt den linken Ellenbogen auf einen Würfel, der neben ihm auf einem Tische steht, die dadurch gegen die Brust gehobene Hand zeigt dabei auf ein Frauenbild, was die andere gesenkte Hand in einem Medaillon vor sich hält. — Der kleine Kopf des Malers ist nur mit schlichtem Haar bedeckt. Das Gesicht in $^3/_4$ Face dem Beschauer zugewandt, mit starkem Lippen-, aber nur kurzem Backen- und Kinnbart ausgestattet. Um den Hals eine getollte

Fraise; über dem Hauskleide ein sehr weiter Mantel, bedeckt die ganze rechte Seite, links aber nur den Oberarm. Auf dem schon erwähnten Tische vor der Figur des Malers liegen noch ein Blatt Papier, Pinsel und Feder, auch steht eine Blumenvase auf demselben. Den Hintergrund rechts bildet eine Mauer, links Aussicht in die Malerwerkstatt, worin ein Maler vor einer Staffelei an dem Portrait einer neben ihm stehenden Frau arbeitet.

Geinius eximius Scalptor — — qui artibus egregius.

Dicht über dem unteren Plattenrande: Hondius exc. Cum privilegio 1610.

61. ABRAHAMUS BLOEMART — BATAV. PICT.

Halbfigur stehend ³/₄ nach R. gew. Kurzes zum Theil aufrecht gekämmtes Haar, langer voller Lippenbart mit herabhängenden Spitzen, das Kinn dagegen nur spärlich bestanden. Breite faltenreiche Fraise, das Wams von gemustertem, die Aermel von geflammtem Zeuge. Der Mantel deckt in breiten Falten die ganze rechte Seite, der linke Arm dagegen ist frei geblieben und hält nach dem Leibe zu ein Papier in der Hand. Den Hintergrund bildet eine mit Gebäuden, Bergen, Bäumen, Flüssen und reicher Staffage gezierte Landschaft. — Keine Adresse gleich zu finden.

Pictor natura est usus. — — Flores, Floridus innumeros.

62. IODOCUS MOMPERUS, ANTVER-PICTOR.

Halbfigur mit ³/₄ nach L. gew., ein Mann von etwa 50 Jahren, mit glatt anliegendem Kopfhaar, einem in die Höhe gekämmten Lippenbart und schwachem Kinn- und Backenbart, richtet das Auge auf den Beschauer. Um den Hals ein glatter Umschlagkragen; über dem glatten Kleide mit geflammten Aermeln ein Mantelüberwurf, der den rechten Arm verdeckt, von welchem nur die Hand zum Vorschein kommt, die eine Papierrolle gegen den Leib hält. Die linke Hand unter derselben, welche durch den Randstrich begrenzt nur theilweise zu sehen kommt, hält einen Pinsel. Im Hintergrunde rechts eine glatte Wand, links Aussicht auf eine reiche Landschaft, darüber dicht unter dem oberen Randstrich: „Cum privil. Hı. exc.“

Momperi Compas, recreantes — — Rupes, praecipitesque Vias.

63. FLORENTIUS DIKIUS, HARLEMENS — PICTOR.

Hüftstück stehend nach L. gew. vor einer Staffelei, macht eben bei der Arbeit eine Pause und sieht den Beschauer freundlich an. Langes markirtes Gesicht mit scharf gebogener Nase und starkem Lippen- und Kinnbart, der Kopf mit kurzem glatt anliegendem Haar bedeckt. Um den Hals ein breiter, steifer, getollter, tellerförmiger Kragen und knapp anliegendes Hauskleid. — Der linke Arm nach vorn zu gestreckt, hält auf dem Daumen die Palette und in der Hand acht Pinsel. Die rechte Hand dagegen

taucht einen Pinsel auf das Farbenbret. Im Hintergrunde glatte mit Kreuzstrichen schraffirte Wand; durch einen Einschnitt zur Linken gewahrt man freie Aussicht auf eine Landschaft, dagegen steht rechts unten hinter dem Rücken des Malers ein Tisch mit Früchten und Blumen, und ganz in der Ecke das Monogramm IB, sonst aber ist kein anderes Zeichen zu finden.

Dikius hic. clarus — — oculos deliciae atque animum.

64. ADRIANUS DE VRIES HAGENSIS PICTOR.

Hüftstück, stehend $^3/_4$ nach L. gew., an einem Tische, auf dem er eine Statuette der Schutzgöttin der Malerei aufstellt, die er mit beiden Händen oben und unten erfasst hat. — Einfaches Kopfhaar, starker Lippen-, kurzer spitz zu gehender Kinnbart, breiter faltenreicher Kragen, geflammtes Kleid. Im Hintergrunde links Aussicht auf die breite Strasse einer grossen Stadt und rechts mehrere gewundene Säulen, die auf einer Mauer stehen. In der oberen Ecke links „Cum privil.“ und auf derselben Seite nach unten zu H. I.

Friso homis pictor — tum colit artificem.

65. GERARDUS PETRI AMSTELRED. PICTOR.

Kniestück, stehend nach L. gew., im Atelier an dem Bildniss eines alten Mannes malend. Das Ajustement des Kopfes, faltenreichen Kragens, glatt anliegender Schoossjacke, wie bei den anderen seiner Zeitgenossen und Kunstgefährten. Das Gesicht dem Beschauer in $^3/_4$ Face zugewandt, auf den die dunklen, leuchtenden Augen gerichtet sind. Der linke Arm vorgestreckt, hält Pinsel und Palette nach der Leinwand zu, die rechte dagegen, ein Stöckchen haltend, ruht auf dem oberen Rande des Gemäldes. — Hintergrund links Aussicht auf eine grosse befestigte Stadt mit hohen Thürmen und steinerner Brücke, unten rechts auf einer Tischplatte dicht über dem Randstrich: „Hh. Cum privil.“

Pictorum nulli Picturae — quanti Peniculum faceret.

66. FRANCISCUS BADENSIS ANTVERP. — PICTOR.

Stehende Figur bis auf die Hüften in Sicht $^3/_4$ nach L. einer Staffelei zugewandt und an einem Gemälde mit nackten Figuren arbeitend, auf welchem unten „Hh. excud“ eingegraben ist. Der Mann im reiferen Alter mit hoher Stirn, kahler Platte, wenigem Kopfhaar, einem Lippenbart mit lang abstehenden Spitzen, ohne Backen- doch ganz hübschen Kinnbart, sieht den Beschauer an. Um den Hals eine sehr grosse faltenreiche Fraise. Die Schoossjacke von gemustertem, die Aermel von einem anderen punktirten Zeuge. Die rechte Hand mit dem Pinsel auf der Leinwand, die linke mit der Palette und einem Bündel Pinsel vor dem Leibe. — Der Hintergrund glatte Wand, in welcher oben zur Linken zwei gewölbte Fenster angebracht sind.

67. ADAMUS FRANCOFURTENSIS PICTOR.
ELsheymer.

Beinahe Kniestück, stehend ¾ nach L. gew., vor einer Staffelei mit Malen eines Kirchenbildes beschäftigt. Ein schöner Mann, etwa 35 Jahre alt, mit vollem, krausem Kopfhaar, gutem Lippen-, ohne Backen-, doch kleinem Kinnbart. Am Halse nur der glatte Hemdkragen umgeschlagen; auf dem Leibe die gewöhnliche Schoossjacke (ein beliebtes Kleidungsstück bei den Künstlern jener Zeit) von einfarbigem Zeuge. — Die rechte Hand mit einem Pinsel am Gemälde, die linke stützt sich auf den Malerstock. — Der Blick ist frei auf den Beschauer gerichtet. Im Hintergrunde eine Mauer von Quadersteinen, darüber Aussicht auf eine Landschaft mit einer grossen Stadt. Zwei Männer auf die Mauer gelehnt, schauen von ausserhalb her in das Atelier, dicht neben der Staffelei, auf deren oberen Sprosse das Zeichen Hi. erscheint, indess über dem Rande des Gemäldes noch die Worte: „Cum priuil." stehen.

Romam urbem primis — — nobile nomen erit.

68. ISAACUS OLIVERUS ANGLUS PICTOR.

Beinahe Kniestück einer stehenden Figur in ¾ nach R. gew. — Noch ein junger Mann mit ausdrucksvollem Gesicht, die Augen auf den Beschauer gerichtet. Volles Kopfhaar, mässiger Lippen-, gar kein Backen- und nur unbedeutender Knebelbart. Der breite Hemdkragen fällt umgeschlagen auf die Schoossjacke von gemustertem Zeuge mit glatten Aermeln. Die linke Hand flach gegen die Brust gelegt, der rechte Arm in der Höhe des Gürtels vorgestreckt hält in der Hand ein Medaillon. Den Hintergrund bildet eine Mauer; oben zur Rechten mit einem Ausschnitt, der eine Aussicht auf eine Landschaft mit alterthümlichem Schloss und einem See gewährt, auf dem man Kähne mit Segeln bemerkt. Unten links noch vor der Figur des Malers steht ein bedeckter Tisch, auf dem eine Palette, mehrere Pinsel und fünf Medaillons liegen und wo denn auch Hi. exc. Cum privil. angebracht ist.

Ad vivum laetos qui pingis — — rebus convenit ipse color.

So weit die Portraits.

Das 72ste und letzte Blatt des Werkes ist wiederum allegorischen Inhalts. Das nackte Gerippe des Todes von riesiger Gestalt in einem Mausoleum, in welchem die Monumente verstorbener Maler mit ihren Monogrammen: AD, E, D, M, AG, HS den Hintergrund bilden, hält auf der linken Knochenhand ein Stundenglas und in der rechten einen grossen Pfeil, mit dem er nach Links gewendet und somit seinen ganzen Rücken zeigend nach dem oberen Theile des Glases sticht. Unten ein sechszeiliger Vers:

Pallida Mors omnes petit, huic parere necesse est —
— — Post mortem ut possit revere quisque paret.

Und darunter noch über dem unteren Stichrande „Ht. f." — Die Vorstellung mit einfachem Strich umzogen ist 7" 3''' hoch, 5" breit, hat zur Unterschrift:

POST FUNERA VITA.

Dieser interessanten Sammlung geschieht Erwähnung:

1. Heller, Dürer's Werke, 2. Band. S. 1058, mit den Worten: „Diese dritte Ausgabe ist sehr vermehrt. Die Stiche sind bezeichnet „Ht. Heinrich Hondius", gibt dann den abgekürzten Titel mit der Adresse Henr. Hondu, wohl nur durch einen Druckfehler, statt H. Hondii, und macht den nicht klar verständlichen Vermerk: „Diese Künstler-Portraits sind Copien nach den ersteren" (?). — Demnächst wird in demselben Werke das Bild Dürer's, S. 327, beschrieben, was hier bereits sub 23 angeführt ist. Weiter bei dem Bilde des Joachim Dionatensis (Patinier) gesagt: „Copie von der Gegenseite durch H. Hondius mit verändertem Hintergrunde, rechts und links bemerkt man eine Säule, in der halben Höhe des Blattes ist das Zeichen von Hond. mit exc." Diese Abänderung kommt hier aber erst in der zweiten Auflage bei Jansonius vor, und sonach scheint das Bild von Patinier von der Gegenseite ohne decorirten Hintergrund und ohne die Adresse, wie solches hier sub No. 8 vorgelegen hat, selbst dem bewährten Kunstkenner nicht bekannt gewesen zu sein.

2. Auction von Derschau, 3. Abthl. No. 1031 a. „Mit 69 Künstler-Portraiten (?) von Hondius und Frisius gestochen", muss wohl zurückgehalten worden sein, da die Angabe des erzielten Preises fehlt.

3. Lippert, Catalogue d'une Collection precieuse, Mars 1846. No. 1979, bot das vollständige Werk unter dem Rubro: „Effigies cum elogiis mit Front, 69 grav. 3 Part en 1. Vol. fol." an, da müssen denn doch zwei Kupfer gefehlt haben, wenn auch das gedruckte Vorwort ausser Acht gelassen wäre.

4. R. Weigel's Kunstcatalog, No. 12149. Complett 72 Blatt. Vollständigste Ausgabe dieser berühmten Malerportraitsammlung, gestochen von H. Hondius, S. Frisius u. A. (Siehe Füssli, Künstler-Lex. Zürich 1779. fol., im Vorwort und Heinecke, D. d. A. T. W. S. 236.) —

b) Zweite Auflage. — Jansonius. — 1618.

Nach dem Absterben von H. Hondius im Jahre 1610 oder 1611 gingen die Platten allzumal auf den Kunsthändler Johan

Jansson zu Amsterdam über. Es scheint jedoch, dass entweder der frühere Verleger selbst oder dessen Erben in Absicht einer erneuerten Auflage, von der jedoch alle Kunde gebricht, inzwischen noch einige Veränderungen in einzelnen Kupfern vorgenommen und solche mit der alten Signatur Hi. versehen hatten, bevor die Sammlung in anderen Besitz kam. — Es lässt sich nicht gut denken, dass Jansonius diese Procedur namentlich mit den Blättern der ersten Abtheilung vornahm, da derselbe doch sonst das ganze Werk mit Beibehalt aller Platten und ihrer Zeichen, sogar dasselbe Kupfertitelblatt mit dem einzigen Unterschiede hier in Anwendung nahm, dass hier jetzt die Worte eingegraben sind:

„Theatrum Honoris, in quo nostri Apelles Saeculi, seu Picto-
„rum qui patrum nostrorum memoria vixerunt, celebriorum,
„praecipue quos Belgium tulit, verae et ad vivum expressae
„imagines in aes incisae exhibentur. — 3 Partes. — Am-
„stellodami apud Joannem Janssonium anno 1618.“

Zwar wollte es bisher nicht gelingen, ein vollständiges Exemplar gerade jetzt vor Augen zu bekommen, aber durch Zusammenstellung vorhandener Notizen und vorgefundener Blätter, womit ein Exemplar von Mander Het Schilder Boeck illustrirt war, lässt sich jedoch noch ein möglichst zuverlässiger Bericht aneinander reihen.

Die Ausgabe von Janssonius enthält 71 Kupferblätter und zwar der Titel, das Vorblatt mit den schwebenden Genien und das Schlussblatt der Tod mit Pfeil und Sanduhr, dann die 68 Portraits. Es ist demnach nur die gedruckte Ansprache des Hnr. Hondius fortgeblieben, dagegen alle anderen Blätter ohne Ausnahme beibehalten und die nämlichen Platten benutzt. — Auch hier gibt es ebensowenig ein Verzeichniss als eine Nummerirung der Blätter, die ihre Reihefolge bezeichnen. Der einzige Unterschied ist dann der, dass hier bei den Copien der 1. Abtheilung nach Hier. Cock, die in der Ausgabe von Hondius im Durchschnitt den Hintergrund mit Horizontalstrichen oder einfacher Schraffirung ausgefüllt hatten, hier theilweise decorirt erscheinen und die Adresse Hi. mit sich führen, die bei der ersten Auflage vermisst wird. Es trifft dieses namentlich folgende Blätter:

1. Hub. ab Eyck. In der oberen Ecke rechts ein gerahmtes Gemälde mit drei Männern in Mänteln mit spitzen Turbanen, darunter hängt an einem Nagel an der Wand eine Palette und in der unteren Ecke rechts steht „Hi. ex.“

2. Joan. ab Eyck. Ebenso, auf einem gerahmten Bilde ein betender Greis in sitzender Stellung in einer Winterlandschaft, gleich unter dem Rahmen: Hi. ex., tiefer an der Wand hängt auch hier die Palette.

3. Hier. Bosch. Die ganze obere Hälfte der Rückwand wird von einem grossen Gemälde mit diabolischen Figuren und

infernalischen Fratzen eingenommen. An der linken Seite auf der Wand: Hı. ex.

4. Roger Bruxellensis und 5. Theod. van Harlem unverändert, auch wird bei beiden die Adresse vermisst.

6. Bernardo Bruxellensis (Orley). Im Hintergrunde oben Aussicht auf ein Zimmer mit Fenstern und zur Linken Fuss und Schaft einer runden Säule, dicht über dem unteren Randstrich: Hı. ex.

7. Joan Mabusio. Den Hintergrund füllt eine Art Estrade, mit dem Fusse viereckiger Säulen. zu beiden Seiten begrenzt. An dem Absatze zur Rechten hängt an einem Nagel die Palette. Ziemlich in der Mitte des Bildes, dicht unter dem oberen Randstrich: „Ih. ex."

8. Joach. Diotanensi. Der obere Theil der Rückwand zeigt ein offenes Theater, was zu beiden Seiten mit je einer runden Säule begrenzt wird. Ueber der Schulter: Hı. ex. (Dieser Abdruck hat Joh. Heller vorgelegen, siehe Dürer's Werke, 2. Bd. S. 913. No. 2514, des früheren wird nicht gedacht.)

9. Quintus Messis. Den Hintergrund bildet das Innere einer Schmiedewerkstatt, rechts die Esse, links ein Schmidt am Amboss in voller Arbeit, dicht über der rechten Hand des Abgebildeten: Ih. exc.

10. Corneil. Engelbert unverändert.

11. Joan. Hollando. Die Rückwand bildet eine Ziegelmauer, in der unteren Ecke rechts: Hı. ex.

12. Just. Clivensi. In der oberen Hälfte Einsicht in ein leeres Zimmer mit Fenstern. An der rechts stehenden viereckigen Säule hängt die Palette mit der einfachen Bezeichnung: Hı.

13. Math. Coco. Im Hintergrunde rechts Aussicht auf eine Seestadt bei unter- oder aufgehender Sonne. Links groteske Felsen oder Baumstämme, dicht über dem unteren Randstrich zur Rechten: Ih. ex.

14. Henr. Blesio. Die Nische mit der Eule ist links an der Wand geblieben, darüber Hı. ex., und rechts, eine Landschaft mit starkem Baumstamm, im Vorgrunde angebracht.

15. Joan Majo. Die reiche Decoration unverändert. aber die Adresse wird auch hier vermisst.

16. Petro Coecke. Auf dem Hintergrunde links eine steinerne Treppe, nach rechts zu eine runde Säule und eine Fensteröffnung. Doch sonst weiter keine Bezeichnung.

17. Jo. Scorellus. An der Rückwand nichts geändert, aber auch keine Adresse zugesetzt.

18. Lamb. Lombardo. Hinter der Figur zur Linken, Fuss und Schaft einer runden Säule, fast am Boden des Fusses Hı. ex. Zur Rechten an der glatten Wand ein angenageltes Band und daran Winkelmaass und Zirkel eingehangen.

19. Petr. Bruegel. Im Hintergrunde zwei grosse Menschengestalten. Rechts ein Mann im runden Hute, mit verbundenem Kinn, hat ein Schwert an der Seite und einen Bogen in der Hand; links eine weibliche Figur in weitem Mantel mit bienenkorbförmigem Kopfaufsatze. In der oberen Ecke rechts hängt die Palette an der Wand, die Adresse aber fehlt.

20. Guil. Cajo. Auf der Rückwand zur Linken ein Portrait mit der Decoration des goldenen Vliesses, was wohl Niemand anders, als den Herzog von Alba vorstellen soll. Dicht über dem unteren Randstrich nach Links zu auf einer Tischplatte: Hi. ex.

21. Luc. Gassel. In der oberen Ecke links in einem ovalen Schilde mit barocker Umrahmung das Wappen von Hondius, mit den drei Schildplättchen, darunter auf der glatten Wand: Hi. exc.

22. Franc. Floris. Im Hintergrunde die Baumstämme eines Gartens, deren Aeste durch den oberen Randstrich abgeschnitten sind. Man sieht zwei nackte Menschengestalten nach Links zu auf der Flucht; — vermuthlich eine Scene aus dem verlorenen Paradiese. Die Adresse Hi. ex. dicht über dem unteren Randstrich in der unteren Ecke links.

Nun folgen von 23 bis 68 die Portraits, welche zu Pars II und III geliefert wurden in unveränderter Form mit denen der ersten Auflage. — Da aber keine Vorschrift aufzufinden, wie diese im Werke selbst zu rangiren wären, so sind solche wohl allemal nach der Phantasie des Besitzers oder der Willkür des Buchbinders an einander gereiht. — Von drei completten Exemplaren liegen specielle Angaben vor, diese sind aber überall verschieden und in jedem derselben die Blätter mehr oder minder durch einander gemengt. Deshalb kann auch keines als Muster aufgestellt werden.

R. Weigel's Kunstcatalog, No. 20059, beschreibt dieses Werk bei Anführung des Titels mit gewohnter diplomatischer Genauigkeit also: „Dies ist die sogenannte vierte vermehrte Ausgabe dieser geschätzten und sehr seltenen Portrait-Sammlung, wo die Blätter von der Gegenseite sind, dieselben keine Nummern haben und bei vielen charakteristische Beiwerke an Neben- und Hintergründen von Sim. Frisius malerisch dazu radirt sind, meist von H. Hondius gestochen, fast alle tragen seine Adresse meist mit dem Zusatz: Cum privilegio und haben lateinische Namensunterschriften, sowie die latein. vier- und mehrzeiligen Verse des Lampsonius.“ — Bei Anführung der einzelnen Namen nach Folge der Blätter aber werden dem 1. Theile 24, dem 2. 18 und dem 3. 26 Portraits beigezählt und zwar so die volle Zahl von 68 Bildnissen richtig nachgewiesen, aber von der Reihenfolge der Portraits, wie sie das vorbeschriebene Originalwerk von H. Hondius brachte, sehr abgewichen. — Was den zweiten und dritten

Theil anbetrifft, so muss man die Sache nehmen wie sie ist, denn die Entscheidung, auf welcher Seite das Recht, wird nicht gut möglich sein. Bei dem ersten Theile sollte man meinen, wären die nach Hier. Cock gefertigten Copien, wie es bei Hondius geschah, unbedingt zusammen zuhalten und nicht mit späteren Bildern durch einander zu werfen. In dem von R. Weigel beschriebenen Exemplar sind jedoch drei der neueren Stiche, nämlich ad 13. J. Binck, 14. H. Aldegrever und 23. B. Spranger (durch einen Druckfehler Lyranger genannt) in die erste Abtheilung hineingerathen, indess Wilh. Cai nach dem 2. Theile auf No. 30 gedrängt wurde, da er doch jedenfalls zu den alten Meistern der Cockschen Ursammlung gehören musste. Der angesetzte Preis von 25 Thalern hat gar bald einen annehmbaren Zahler gefunden.

In einem Exemplar der Stadtbibliothek zu Danzig, als auch in einem anderen, was der bekannte Bibliomane Panzer zu Nürnberg besass, ist die Rangirung der Blätter wiederum ganz anders, wie solche R. Weigel vorgerechnet hat — aber auch wiederum in keiner Uebereinstimmung unter sich. In Betracht aller dieser Umstände muss man wohl für jetzt davon abstehen, feststellen zu wollen, wie der Verleger Janssonius selbst gewillt war, seine Blätter zu rangiren.

Diese Ausgabe, die unter der allgemeinen Benennung: „Hondius'sche Maler-Portrait-Sammlung" am häufigsten im Kunsthandel bekannt ist, fehlt wohl nirgends, wo Künstler-Bildnisse angeführt werden, so namentlich wird der Auflage des Janssonius gedacht:

1. Apin, S. 138, mit abgekürztem Titel, ohne Namen des Verlegers, doch unter der richtigen Jahreszahl 1618, aber ohne alle Angabe über den Inhalt.

2. Füssli, Künstler-Lex., in der Vorrede, bei dem Verzeichniss der Schriftsteller unter dem Buchstaben: J.

3. Heinecke, Dictionaire des Artistes, Tom IV. p. 236.

4. Heller, Dürer's Werke, 2. Thl. S. 1058, wobei jedoch der Vermerk: „In der vierten Ausgabe sind unter den Portraits nur vier lateinische Verse" — nicht bestätigt werden kann. und S. 914. No. 2514, bei Beschreibung des Portraits von Joachim Dionatensi (Patinier), die Angabe, dass diese Copie zu Hondius' Künstler-Biographien gehört, wohl nicht ganz angemessen und der Titel Fratrum Honoris (statt Theatrum) ein arger Druckfehler sein dürfte.

In den bekannteren der neueren Auctionen taucht das Werk in seiner Vollständigkeit fast gar nicht auf und für gewöhnlich kommen die Blätter nur vereinzelt vor. So zum Beispiel:

1. Bei Sternberg Manderscheid, IV. Thl. 6. Abth. V. Classe.

2. Ch. van Hulthem, Gand 1846, unter dem Artikel H. Hondius, No. 1708—1710, in drei Posten zusammen 80 Blatt, einige doppelt, ja dreifach, und doch fehlten mehrere der zur Sammlung gehörigen Portraits.

3. Chr. v. Mechel und Haas, Leipzig Febr. 1854. No. 3622, kam ein Kupferwerk unter dem angeführten Titel: Amsterdam, ohne Verlags-Adresse und ohne Jahreszahl mit dem Vermerke vor: „Gestochen von Cock, Wierix, H. Hondius, S. Frisius u. A."

In Betracht aber, dass keine Ausgabe bekannt ist, in welcher die Stiche von Cock und Wierix mit denen von Hondius vereinigt sein könnten, lässt sich vermuthen, dass dieses ein aus verschiedenen Auflagen zusammengestelltes Exemplar war, was auch dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, weil die Zahl der vorhandenen Bildnisse nicht hervorgehoben, auch nicht gesagt wird, ob der angeführte Titel in Kupfer gestochen, mit Typen gedruckt oder nur ergänzend in Handschrift beigegeben ist. — Ueberdem lässt das erzielte Gebot von nur 4 Thlr. sehr bezweifeln, dass das Werk mit 71 Blättern zur Stelle war.

Antiquare vereinzeln natürlich am liebsten jedwede Bildnissfolge, um durch den Einzelverkauf der Bilder möglichst gute Preise zu erzielen. In neuester Zeit bietet der Catalog von Wm. Drugulin in Leipzig mehrere der hergehörigen Portraits und zwar wenn solche die volle Unterschrift führen, à Blatt für 10 Sgr. und bei abgeschnittenen Versen à 5 Sgr. zu Kauf an.

Am Schluss kann nicht unberührt gelassen werden, dass die angeführten sechs verschiedenen Auflagen der Alt-Niederländischen Maler-Portraits zur Illustrirung vieler später erschienenen Künstler-Historien als Vorbilder gedient haben und demnach mehrfache Copien der einzelnen Maler existiren, die den Originalen von Cock und Hondius nachgeahmt sind. Es würde indess für jetzt noch zu weit führen, wenn man die einzelnen Bildnisse in bald mehr, bald minder gelungenen Copien aufzählen wollte, welche in Sandrart Maler-Akademie im verkleinerten Maassstabe, dann aber in Bullart Akademie des Sciences et des Arts, fast in der Grösse der Originalplatten, sogar 30 an der Zahl, in meist sehr gelungenen von E. Boulonois und N. Larmessin gestochenen Wiederholungen — und auch noch in vielen anderen biographischen Werken vorkommen.

Endlich stösst man in Heinecke, Dict. des Artistes, IV. 237, auf die Anzeige:

> Un Anonyme a copié de nouveau ces Portraits et ceux de la Suite de Cock exactement, dans le même sens, et sans aucune chagement au fond.

Doch trotz aller Bemühungen hat es nicht gelingen wollen, irgendwo eine nähere Nachricht über diese Ausgabe aufzufinden, geschweige denn dieselbe selbst zur Ansicht zu bekommen.

So weit wäre nun zwar das bisherige Chaos unter den Alt-Niederländischen Maler-Portraits so ziemlich zum grössten Theile entwirrt und eine Art systematischer Ordnung angebahnt, aber leider dürfte der gordische Knoten noch immer nicht so weit durchhauen sein, als dass sich schon jetzt der Ausruf Bürger's beim Schlusse seines Hohen Liedes billigen und verantworten liesse:

Nimm, o Sohn, das Meistersiegel
Der Vollendung an die Stirn!

Schönborn, 17. Decbr. 1855. **Iz. v. Sz.**

Vincenz Steinmeyers Holzschnittbüchlein.

Von **C. Becker.**

Gleich manchen speculativen Buchhändlern unserer Zeit finden sich bereits im 16. und 17. Jahrhundert einzelne Verleger, welche die von ihnen zur Auschmückung ihrer Verlagswerke beschafften oder oft aus der zweiten oder dritten Hand angekauften Kupferplatten oder Holzstöcke als Sammelwerk, so gut es gehen wollte, abdrucken liessen und zu diesem Zwecke einen anlockenden Titel voranstellten, um das Publikum zum Ankaufe der oft ganz abgenutzten Tafeln zu bestimmen.

Das nachstehend beschriebene sehr selten gewordene Werk[1]) des Frankfurter Buchhändlers Vincenz Steinmeyer, offenbar eine Nachahmung des in den Jahren 1578—1580 und 1599, von S. Feierabend herausgegebenen Kunst- und Lehrbüchleins von F. Amman (Becker No. 27) enthält eine Menge wohlbekannter und eine kleine Zahl selten gewordener Holzschnitte, welche im Laufe eines Jahrhunderts durch eine Reihe von Händen gewandert und noch heute zum Theil erhalten sind. Die Vorrede an den „kunstverständigen Leser", scheint der von dem Strassburger Buchhändler Bernhard Jobin, zu den Accuratae effigies Pontificum maximorum etc. 1573.

---

1) Meusel, in den neuen Miscellaneen, IV. Stück. 1797. S. 483, wo jedoch das Druckjahr irrthümlich als 1622 angegeben ist, und Heller, im Kunstblatte, 1823. S. 28, machen bereits auf dieses Werk aufmerksam.

fol., verfassten, nachgebildet zu sein, wie aus der Aufzählung der Künstler hervorgeht, und enthält Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler, worunter sich mehrere Notizen finden, welche in der Kunstgeschichte nicht unwichtig sind.

Newe Künstliche, Wohlgerissene, vnnd in Holz geschnittene Figuren, dergleichen niemahlen gesehen worden (!!). Von den Fürtrefflichsten, Künstlichsten, vnnd Berühmtesten Mahlern, Reissern vnnd Formschneydern, Als nemblich, Albrecht Dürer, Hanss Holbein, Hanss Sebaldt Böhem, Hanss Scheuflin, vnnd andern Teutscher Nation Fürtrefflichsten Künstler mehr.

Allen Mahlern, Kupfferstechern, Formschneydern: Auch allen Kunst Verständigen, vnnd derselben Liebhaber, zu Ehren vnd gefallen: Wie auch der angehenden Kunstliebenden Jugendt zu nutz vnd beförderung in Truck geben.

Getruckt zu Franckfurt am Meyn, In Verlegung Vincentii Steinmeyers. Anno M.DC.XX. Quer Quarto.

„Vorrede an den kunstliebenden vnd verstendigen Leser.“

„Günstiger kunstliebender Leser, demnach meine Voreltern (welche ein sonderliches gefallen vnd belieben zu der kunst des Reissens vnnd Malens getragen, wie dann die vielen in holzgeschnittene künstliche stöck so sie hinderlassen, vnd ich von ihnen ererbet, ausweisen vnd genugsam bezeugen) grossen vleiss vnnd mühe angewendet, damit sie solche von vortrefflichen vnd hochberümpten Reisern möchten machen lassen vnd zuwegen bringen. Weile ich dann, wie vermeldet, deren sehr viel beysammen hab, vnd etliche künstler, vortreffliche maler vnd kunstverständige, solche bey mir gesehen, ich auch eben im werck war, dess hochgelerten vnd Weitberümpten Oratoris vnd Poeten Francisii Petrarchae buch, welches er Trostspiegel in glück vnd vnglück, tituliret, (demnach die vorige getruckte Exemplaria, aller abgangen vnnd verkaufft waren) wiederumb von newen aufzulegen vnd zu trucken, darinnen dann vber die massen viel schöner Figuren gehören vnd kommen, welche ein Vortrefflicher vnd Hochberümpter Meister (wiewol ohne seinen darbey gesetzten namen) gerissen vnd geschnitten, dass er auch dem Dürer wol zu vergleichen, wer er aber eygentlich sey, kann man nicht gewiss wissen, doch er sey gleich wer er wölle, so ist daran nicht sehr viel gelegen, denn das Werk lobet seinen Meister: Als haben, vorangeregte künstler, bey mir angehalten vnd gebetten, dass ich solche künstliche Figuren absonderlich, allein mit einem Lateinischen Disticho, vnd den zweyen Teutschen Versen, wie solche im Petrarcha auch zu finden, damit den inhalt einer jednen Figur desto bequemer einnemen vnd verstehen könnte, wollte drucken lassen, damit solche

die kunstliebende, allein der kunst halben, vberkommen, vnd auch die angehende jugendt, so lust dieselbig kunst zu lehren, sich darnach üben, vnd zu ihrem besten nutzen gebrauchen möchten. Solchem ihrem billigen suchen vnd begeren, hab ich volg zu leisten, vmbgehen nicht können, vnd vorangeregte, in dess Petrarchae buch gehörige Figuren, absonderlich, nur mit einem Lateinischen vnd zweyen Teutschen Distichis trucken lassen, vnd weil ich noch viel schöner künstlicher Figuren, von eben solchen künstler, welche dann in die Officia Ciceronis auch getruckt sein, wie in gleichem etliche stöck von Hans Holbein, Hans Sebaldt Böhem, Hans Scheufflin, vnd andern vielen berühmpten vnd kunstreichen Meistern, beyhanden, als habe ich solche zu den vorigen trucken zu lassen (damit es ein fein künstlich Buch geben möchte) vnderlassen nicht sollen, dass also in diesem Buch 355 künstliche, wohlgerissene vnd in Holz geschnittene Figuren, von itzt angeregten künstlern, alhier beysammen zu finden seyn."

„Weiln dann diese schöne, künstliche Figuren, in dieses Buch zusammen getrucket, darbey dann nicht ein jeglicher seinen namen gesetzt vnd gemacht: Als habe ich vor eine notturfft erachtet, kürtzlichen, deren vortrefflichsten vnd berühmptesten Maler vnd Künstler namen, so innerhalb hundert vnd mehr Jahren florirt (da dann die kunst der Malerey vffs höchste gestiegen vnd gebracht worden,) zu gedencken, vnd der Alten Ausländischen Maler (welche vor sich selber hochberümpt,) stilschweigendt (damit ich den Leser mit weitlaufftigkeit, wenn ich sie all citiren vnd anzeigen wolt nit beschwere) vbergehen. Nun ist Martin Schön ein Maler vnd der ältesten Kupferstecher einer, wie dann auch Lucas Leyen gleichfalls ein maler vnd kupfferstecher: Albertus Dürer der hochberümpteste vnd künstlichste maler, kupfferstecher, formschneider, Bildthauer, Mathematicus vnd Architectus, bey welches lebzeiten, auch berümpt gewesen, der wunderbahre künstler und Maler Matthes von Aschaffenburgk, dessen künstlich gemäld man itziger zeit noch zu Lessheim bei Colmar, wie dann auch zu Maintz im Thumb, zu Aschaffenburgk vnd an andern orten mehr findet: Der weit berümpte maler Hans Holbeyn von Basel, welcher durch seine kunst der Malerey so berümpt worden, dass er nach Dürern alle andern weit vbertroffen, dahero ihnen auch der König von Engellandt, Heinrich der Achte, zu sich beruffen vnd in Engellandt erfordert hat, ihnen in hohen Ehren gehalten, alda er auch gestorben, vnd stattlich vnd ehrlich begraben worden: Hanss Sebaldt Behm von Nürnbergk, Burger zu Frankfurt, ein vortrefflicher Reisser, Maler und Kupferstecher, wie seine hinderlassene werck vnd kunst aussweiset, ist Anno 1550 im 50. jahr seines alters zu Frankfurt gestorben: Lucas Cranach von Wittenbergk, dessen gemäld vnd fleiss man noch in Sachsen vnd andern Orthen heut zu tag zu

sehen: Hans Baldian Grün von Strassburgk: Christophorus Amberger von Nürnbergk: Georg Bentz, Maler vnd Kupfferstecher: Hans Scheufflin von Nürnbergk: Jacob Binck: Albrecht Altdörffer: Heinrich Altengenff in Westphalen: Lamprecht Schwab: Jacob Siegmaier: Johann Burgmeier: Manuel Teutsch zu Bern: Heinrich Vogtherr zu Stenspurg: Johann Teufel: Florian Abel: Tobias Fendt: die beide Boxberger von Saltzburg: Virgilius Solis von Nürnberg: Tobias Stimmer von Schaffhausen: Jost Amman von Zürch zu Nürnberg: Vnd der kunstreiche Maler Christoffel Schwartz von München, wie denn ihre hinderlassene vortreffliche gemälde vnd kunststück, deren noch viel vorhanden, vnd hin vnd wieder zu sehen sein, mit grossem rhum vnd ehren ausweisen, vnd mit meherem bezeugen, dahin ich den kunstliebenden Leser wil gewisen haben, wirdt er solches besserer sehen, erfahren vnd einnemen, als man davon schreiben vnd sagen kann. Weil denn des Vortrefflichen, Hochberümbtesten vnd Kunstreichesten Malers in Teutschlandt Albrecht Dürer, vormalen gedacht, als habe ich umbgehen nicht können, kürtzlich sein leben alhier zu beschreiben:"

(Da hier blos Bekanntes folgt, welches durchaus kein Interesse darbietet, so ist diese Stelle weggelassen und da wieder angeknüpft worden, wo Dürer's Gemälde, die Himmelfahrt der Maria, besprochen wird.)

„Zu dieser Zeit hat herr Jacob Heller vnd Catherina von Mölem eine Patricia alhier im Nürnberger hoff wohnendt, ein besonderer kunstverständiger vnd Deroselben Liebhaber, gelebt: welcher ime vnd seiner haussfrawen zur Gedächtnuss ein Monumentum vnd Grabmahl zu stifften vnd auffzurichten, bedacht, hat derentwegen an vielbemeldten künstler Albrecht Dürer naher Nurnberg geschrieben, vnd eine Altartaffel, darauff die Himmelfarth Mariae zu malen, ihme anverdingt, welcher er dann mit Frewden, (weil sie allhier in eine solche hoch- vnd weit berühmbte Reichs- Kauff- und Handelsstadt, da Jährlichen in den beiden Messen allerhandt Nationen ankommen, kommen soll) zu machen, auch allen seinen fleiss daran zu wenden, zugesagt vnd versprochen, wie dann solches auch geschehen, vnd er, Dürer, solche Tafel im Jahre 1509 verfertiget, anhero geschickt, vnd Herr Heller solche ins Prediger Closter allhier den München, zu einer Altartafel verehret, vnd zweiffel ohn, beneben etlichem Einkommen vnd Gefällen gestifftet. Ja über das hat Herr Heller auch alle andern berühmbte vnd Kunstreiche Maler vnd Bildthawer, so damalen gelebt, die neben Flügel, vnd anderes zum Altar gehörig, machen vnd verfertigen lassen, damit es ja ein sonderlich decus, Zier vnd ornamentum, nicht allein dem Closter, sondern auch der gantzen Stadt Franckfurt sein solte, wie es dann auch gewesen."

„Dann es seindt dieser Tafel viel vornemer Potentaten, Für-

sten, Herrn, Künstler, Maler vnd Kunstverständige, zu ehren ins Closter gangen, vnd sie mit verwunderung gesehen, sich auch nicht genugsam daran ersehen noch ersättigen können, wie dann einmal ein Italianer, von freyen stücken, dieser Tafel zu gefallen, anhero kommen, solche mit grossem Lust, frewden vnd begierlichkeit, länger als eine stundt, besehen, beschawet, vnd solche doch nicht genugsam aussehen können. Wie dann auch offtmals solche taffel mit vielem geldt, von hohen Potentaten, (wann sie dieselbige hätten bekommen können) wol drey- vnd vierfach wäre bezahlt worden. Mancher hat einen Fuss, der Ander eine Handt, der dritte etwas anderes daraus zu schneiden, vnd ihm umb viel Geldt zukommen zu lassen, begeret, hat aber keiner nichts erhalten noch erlangen können. Biss endtlichen Anno 1617 die Münch Prediger Ordens desselbigen Closters, solche Haupttaffel von einem Maler nachmalen, die principal taffel aber vertussern, vnd an deren statt, die nachgemalte, in den Altar stellen vnd setzen lassen, vermeinend die Leuth dass es die rechte taffel sey, zu bereden. Aber hievon genug." — — —

„Vnd solches habe ich also dem kunstverständigen Leser, hiemit vnangemeldt nit lassen können noch sollen, denselbigen, wie uns alle, Göttlicher Allmacht vnd Protection empfehlend. Signatum Franckfurt am Meyn den 1. Septembris Anno 1619."

Diese Vorrede giebt die nicht unwichtige Notiz, dass Gemälde von dem trefflichen Maler Mathäus Grünewald ausser in Mainz und Aschaffenburg auch in Lessheim bei Colmar vorhanden seyen. Der von dem Strasburger Buchhändler B. Jobin in der obengedachten Vorrede zu den Effigies pontificum, 1573, angeführte Ort Issna, von Sandrart Eysenach (in dessen lateinischer Ausgabe Isenaci) genannt, welche Benennungen Passavant (Kunstblatt 1846, No. 48) mit vieler Wahrscheinlichkeit auf Issenheim im Elsass zurückführt, kann hierunter nicht verstanden sein. In Betracht der Dunkelheit, welche über Grünewald und seine Werke in der Kunstgeschichte herrscht, wäre es von Interesse, Nachforschungen an Ort und Stelle zu halten.

Weiter giebt Steinmeyer das Todesjahr des ausgezeichneten Malers, Kupferstechers und Formschneiders Hans Sebald Beham aufs Bestimmteste (1550) an, was auch mit den Daten seiner Kupferstiche übereinstimmt und gedenkt keineswegs der durch Hüsgen (Artistisches Magazin. Frankf. 1790) ohne weiteren Beweis angeführten Nachricht, dass dieser eminente Künstler, wegen schlechten Lebenswandels von Gerichtswegen zu Frankfurt im Main ertränkt worden sei, was doch nicht wohl unerwähnt geblieben wäre, wenn 70 Jahre vorher der Künstler also geendet hätte.

Die über Dürer's Gemälde, die Himmelfahrt Mariens, mitgetheilten Nachrichten sind genauer, als was Sandrart darüber sagt,

und wir erfahren mit Bestimmtheit, dass im Jahre 1617 der Kurfürst Max I. von Baiern das Bild erhielt. Auch scheint es, als sei dasselbe in einen mit Schnitzwerk versehenen Altar eingesetzt gewesen, weil „kunstreiche Bildhauer" bei der Aufstellung thätig waren. Die nach Sandrart's Angabe von Grünewald gemalten vier Flügelbilder scheint der Kurfürst nicht erhalten zu haben, da sich noch zwei derselben, den heil. Laurentius und den heil. Cyriacus darstellend, grau in Grau gemalt, im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt befinden, von welchen das erstere das Monogramm ꟿ. N. trägt. Die von den Mönchen statt des Originalgemäldes aufgestellte Copie von Paul Juvenel hat sich in Frankfurt ebenfalls noch erhalten.

Was nun die auf beiden Seiten der Blätter abgedruckten Holzschnitte dieses Kunstbüchleins betrifft, so sind keine von Dürer und Holbein, wie der Titel als eine Lockspeise ausdrücklich verheisst, vorhanden. Der grössere Theil, 316 Stück, besteht in den von H. Burgkmair und seinen Gehülfen, für Petrarca's Trostspiegel und Cicero's Officien gefertigten Holzschnitten. Von diesen Werken, welche ursprünglich zuerst um 1531 bei Heinrich Steyner in Augsburg erschienen, sind 4 Ausgaben vom Trostspiegel und 11 von den Offibien bekannt. Um 1550 gelangten die Holzstöcke an Christian Egenolff in Frankfurt, welcher in den Jahren 1550—1583 wenigstens 4 Ausgaben von jedem dieser Werke veranstaltete. Um 1583 muss Sigmund Feyerabend, ebenfalls in Frankfurt, die Stöcke erhalten haben, wie der Abdruck mehrerer derselben in dem von ihm verlegten Feld- und Ackerbaubuch von P. de Crescentiis, 1583. fol., zeigt (Becker's Jobst Amman, No. 38). Im Jahre 1604 waren dieselben im Besitze von Vincenz Steinmeyer, welcher in diesem Jahre die beiden angeführten Werke von Neuem auflegte und 1620 eine anderweite Ausgabe des Petrarca veranstaltete, bei welcher Gelegenheit er die noch gut erhaltenen Stöcke für das hier beschriebene Kunstbüchlein besonders abdrucken liess. Ausserdem wurden eine Anzahl der Stöcke zur Ausstattung mancher anderen Werke aus Steyner's und Egenolff's Verlag gebraucht, wie u. A. für Boccaccio's Historien, Pauli's Schimpf und Ernst etc. Wo der weitere Verbleib derselben bis in die neuere Zeit gewesen, ist unbekannt; indessen findet sich heute eine Anzahl, etwa 50—60 Stück, in der fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek in dem Schlosse Maihingen bei Nördlingen, welche mit anderen Holztafeln von J. Amman u. A. unter dem Titel abgedruckt wurden: Oettingen-Wallersteinisches Museum. Abdrücke von 108 altdeutschen Platten. fol. (1820). Dieses Werk scheint nicht in den Buchhandel gekommen zu sein. Welche enorme Menge von Abdrücken haben diese jetzt vielfach beschädigten Stöcke geliefert! Unter den folgenden Holzschnitten be-

finden sich 22 unbedeutende Blätter zu verschiedenen Druckwerken, auf welche hier nicht näher eingegangen wird.

Die übrigen Holzschnitte sind nachstehend näher angegeben:

1) Virgil Solis. Bildniss mit der Umschrift: M. VITVS. DIETERICH. NORIMBERGENSIS. Mit dem Zeichen V. S. H. 4 Z. 1 L., Br. 6 Z. 4 L. Verschieden vom Kupferstich, beide fehlen Bartsch.

2) Unbekannt. Bildniss. VLRICHVS. DE. HVTTEN. EQ. GERMAN. Hutten im Brustbild, rechts gewendet, mit einem Barret. Unter einem von vier Säulen getragenen Himmel, an welchem oben zwei Wappenschilde (Hutten und Eberstein). H. 5 Z., Br. 3 Z. 7 L. Der Stock kommt in verschiedenen gleichzeitigen Werken Huttens vor.

3) Jobst Amman. Die Anatomie (Becker's J. Amman, No. 65). Dieses Blatt gehört wohl zu einem anatomischen Werk.

4) Derselbe. Brustbild Carl's V., rechts gewendet, in einer reich verzierten Umgebung. In dem Rahmen oben der Doppeladler und auf den Säulen an den Seiten PLVS VLTRA. Der Kaiser trägt ein Barett, in der Rechten Handschuhe und in der Linken das Scepter. In der Rundung, welche die Figur umgiebt: CAROLVS. QVINTVS. ROMANORVM. IMPERATOR. SEMPER. AVGVSTVS. Angewendet auf der Rückseite des Titelblatts von Fronsperger's Kriegsrechten, 1566. fol. H. 5 Z., Br. 3 Z. 10 L. (Becker, 4 c.)

5) Unbekannt. Ein in einem Sessel sitzenden Manne wird das rechte Bein über der Wade durch einen Chirurgen amputirt. Ein knieender Gehülfe hält das Bein und ein Arzt mit einem Buch in der Linken hält den Kopf des Patienten. Am Boden mehrere chirurgische Instrumente. H. 7 Z. 1 L., Br. 5 Z. 11 L. Wohl aus einem chirurgischen Werke.

6) Unbekannt. Eine Wochenstube. Im Vordergrunde rechts drei Frauen und ein Kind an einem mit Speisen versehenen Tisch. Links zwei spielende Kinder. Im Mittelgrunde wird eine Frau entbunden und eine andere, welcher ein Kind überreicht wird, liegt im Bette. Im Hintergrunde zwei sich unterhaltende Frauen und in der Ferne eine an einem Feuerherde beschäftigt. H. 5 Z. 7 L., Br. 6 Z. 1 L. Dieses in Amman's Manier gearbeitete Blatt gehört wahrscheinlich zu einem Werke über Hebammenkunst.

7) Meister mit dem Zeichen [HW]. Bartsch, Vol. IX. S. 431. No. 110 der Monog. Brulliot, I. No. 443. Eine Versammlung auf einem freien Platze. Links der Kaiser auf dem Thron, umgeben von den Kurfürsten und einer Menge anderer Fürsten, Cardinäle, Hofbedienten etc. Ein Mann deutet mit einem Stabe auf eine an einem Gebäude hängende Tafel, worauf die Worte:

Deos colunto, Legibus parēto, suprema salvs populi lex esto. L. XII. Tab. H. 2 Z. 10 L., Br. 6 Z. 2 L. Bartsch No. 1.

8) Hans Schäuffelein. Der Liebesgarten. In einem Baumgarten, in dessen Hintergrunde man eine Burg erblickt, verschiedene Liebespaare sich unterhaltend. Im Vordergrunde drei Paare, eines sitzend und die beiden andern lustwandelnd. Links eine Jungfrau, welche Blumen pflückt und im Mittelgrunde ein sich umarmendes Paar. In der Mitte eine Jungfrau, welche einem Mann zögernd folgt. Ein anderes Paar und ein Mann sehen in einen Brunnen. Rechts ein Mann, welcher sein Haupt in den Schooss einer Jungfrau legt. Das Zeichen HS auf einem Weinkühlbecken im Vordergrunde. H. 6 Z. 4 L., Br. 6 Z. Bartsch No. 97.

9) Derselbe. Die Trauung. Im Vordergrunde einer Kirche der Bräutigam der geschmückten Braut die Hand bietend. Rechts zwei Männer, wohl die Führer des Bräutigams. Links zwei sitzende und vier stehende Frauen. Im Hintergrunde ein Altar, auf welchem zwei brennende Kerzen. Das Zeichen HS unten links. Grösse wie das vorige Blatt und wohl dessen Gegenstück. Eine treffliche Copie dieses schönen Blattes u. A. angewendet zu dem Buche: Schretz mit der Wahrheit. Frankfurt. Chr. Egenolff. 1550. fol., befindet sich in R. Weigel's Holzschnitten berühmter Meister. Leipzig 1854. fol. Heft XI. No. 53.

10) Derselbe. Der Evangelist Lucas schreibend an einem Pult sitzend. Rechts der geflügelte Stier und eine Aussicht in eine Landschaft. Links unten auf einer Säule HS. H. 4 Z. 5 L., Br. 5 Z. 1 L. Fehlt Bartsch.

11) Hans Sebald Beham. Eine Blätterverzierung. In der Mitte in einem Kranze ein Mascaron, dessen Bart in Blätter endigt. Zu beiden Seiten Ranken, in welchen sich zwei nackte Knaben wiegen. Der Grund ist hell. Unten in der Mitte der aus 7 Linien gebildeten Einfassung HSB. H. 3 Z. 2 L., Br. 7 Z. 3 L. Fehlt Bartsch.

12) Derselbe. Aehnliche Verzierung. In der Mitte ein Ochsenschädel. Rechts und links aus Füllhörnern entspringende Ranken. Unten in der Mitte der aus 8 Linien gebildeten Einfassung 15 HSB 46. Der Hintergrund ist schwarz. H. 4 Z. 5 L., Br. 7 Z. 5 L. Bartsch fehlend.

13) Derselbe. Aehnliche Verzierung. In der Mitte in einem Kranze ein Mascaron auf einem Rumpfe, dessen Bart und Schultern in Blätterwerk übergehen. Rechts und links Rankengewinde. Unten in der Mitte in der aus 9 Linien gebildeten Einfassung HSB. Der Grund ist hell. H. 3 Z. 11 L., Br. 6 Z. 11 L. Fehlt Bartsch.

14) Derselbe. Gruppe von sieben Musikanten. Rechts zwei Flötenbläser und ein Geiger. Links Lauten- und Basset-

spieler und Singende. Ohne Einfassung. H. 1 Z. 3 L., Br. 3 Z. Fehlt Bartsch, wie die folgenden.

15) Derselbe. Rechts die Ehebrecherin vor Christus, von vielen Personen umgeben. Christus neigt sich nach dem Boden und schreibt seine Antwort nieder. Oben ein Täfelchen mit der Inschrift: Ne facile alterius reprehendas etc. — Links Salomo's Urtheil. Der König steht links, vor ihm das Kind liegend und die Mutter knieend. Der Henker zuckt das Schwert. Im Hintergrunde viele Figuren. Oben ein Täfelchen mit der Inschrift: Saepe latet verum etc. Diese beiden Darstellungen sind durch eine Säule getrennt, welche am Fusse die Jahreszahl 1539 trägt. H. 2 Z. 8 L., Br. 6 Z. 4 L. Dieser Holzschnitt und der folgende wurden zur Verzierung von Titelblättern aus Chr. Egenolff's Verlag gebraucht.

16) Derselbe. Eine Versammlung des Kaisers und der Reichsfürsten, welche mit der linken Seite des Blattes in einem Saale sitzen. Ein in der Mitte stehender Mann, anscheinend Luther, in der Stellung eines Redenden. Rechts viele Zuschauer und Trabanten. H. 2 Z. 4 L., Br. 6 Z. 3 L.

17) Derselbe. Ein Bauer mit einem breitrandigem Hute, weiten Aermeln und einer Tasche an der rechten Seite. Die Linke ist bis zur Brust gehoben und die Rechte bis zum Gürtel gesenkt, wie die Stellung eines Redenden. Auf dem Fussboden einige Gräser. Ohne Einfassung. H. 3 Z. 7 L., Br. 2 Z. 5 L.

Aus dem Egenolff'schen Besitze waren auch die Stöcke zu Hans Sebald Beham's Kunst- und Lehrbüchlein an Vincenz Steinmeyer übergegangen, welcher im Jahre 1605 die letzte Auflage dieses Werks veranstaltete. Da derselbe in der oben mitgetheilten Vorrede sagt, dass er die Holzstöcke von seinen „Vorältern", ererbt habe, so scheint er ein Nachkomme Egenolff's gewesen zu sein. Ein Buchhändler Paul Steinmeyer, vielleicht der Vater des Vincenz, kommt um 1576 in Frankfurt vor.

Ueber den Triumphzug Kaiser Maximilians

von **Hans Burgkmair.**

(Aus J. G. A. Frenzel's Nachlass.)

Die deutsche Kunst, welche im 15ten und 16ten Jahrhundert eine überaus grosse Mannichfaltigkeit in ihren Schöpfungen hervorbrachte, lieferte in den verschiedenen Zweigen der Kunst und in dem weiten Umfang ihrer Entwickelung so viel Treffliches und Schönes, dass wir nur mit dem grössten Interesse die uns überlieferten Kunstwerke jener Periode betrachten können.

Namentlich ist es der deutsche Holzschnitt, welcher von seiner frühesten Organisation an einen höchst eigenthümlichen originellen Charakter beurkundete. Er gedieh in den ersten Jahrzehnten des 16ten Jahrhunderts zu einem solchen Aufschwung und zu einer solchen Ausbildung, dass keine andere Kunstschule in irgend ihren Productionen jener Kunst dieser deutschen Kunstbildung gleich gerechnet werden kann. Sei es in der unmittelbaren freien geistigen Darstellung der Originalbilder jener alten Meister, sei es in der Einfachheit der inneren Vollendung oder in der eigenen kernigen Art der Behandlung des Schnittes, wobei gewöhnlich eine gewisse energische Derbheit (veranlasst durch die ungebundene und doch correcte Zeichnung) und ebenso für kleine Gegenstände die sorgfältigste Zartheit sich ausspricht, mit einem Wort alles dieses vereinigt sich. um den Charakter jener Holzschnittblätter als einen eigenthümlichen, später nicht wiederkehrenden Typus zu erkennen. Ein Typus oder eine Grundform, von welcher die Neuzeit in ihren schönen Bestrebungen für die Holzschnittkunst Manches und wohl dürfte man sagen, Vieles noch aufnehmen möchte.

Denn wenn auch die heutige Technik der Holzschneidekunst sehr weit vorgegangen und ihre Verwendung zu einem hohen Grade von ausserordentlicher Fertigkeit gelangt ist, bei welcher oft verschiedene erkünstelte Manieren vorkommen, so mangelt demungeachtet vielen der neugeborenen Holzschnitte jene Einfachheit und der bei der ersten Grundlage des Schnittes sich aussprechende Geist, welcher so schön bei den alten Blättern hervortritt.

Möge dieser nicht übel gemeinte, keineswegs böse zu deutende Vorwurf nicht sowohl auf die Techniker des Holzschnittes allein kommen, sondern derselbe auch auf den Zeichner der Holztafel übergehen und die moderne Weichlichkeit und Süsslichkeit in der Ausführung der Zeichnung wenigstens etwas von der freien Gediegenheit und Originalität der alten deutschen Meister in einer guten und wohl angebrachten Vereinigung aufnehmen.

Nothwendigerweise muss berücksichtigt werden, dass der Holzschnitt in der Vollendung in seinem Ganzen im Verhältniss gegen den Kupferstich bleiben muss und dass derselbe nie der Wirkung eines Kupferblattes gleich behandelt werden darf.

Indem nach der gegebenen Ansicht auf die Leistungen der Holzschnitte älterer deutscher Meister zurückgekehrt wird, sei nur in Kürze wiederholt, zu welcher bedeutenden Höhe die unendlich vielen Productionen jener Zeit gediehen und wie namentlich die Nürnberger und Augsburger, so wie die Wittenberger durch L. Cranach erhobenen Kunstschulen und selbst die durch Holbein in Basel sich auf eine Art verherrlichten, welche in der Kunstgeschichte als einzig gelten kann.

Nicht allein, dass die einzeln gelieferten Blätter hauptsächlich der Nürnberger und Augsburger Schule im reichsten Maass erschienen und verbreitet wurden, eben so waren die Unternehmungen, wodurch die grössten Werke geschaffen worden, wirklich colossal zu nennen.

Wir nennen unter diesen die berühmte Ehrenpforte des Kaiser Maximilian's I. nach Albrecht Dürer's genialer und grossartiger Composition, ein aus 92 grossen Blättern zusammengesetztes Bild von 11½ Fuss Höhe und 9 Fuss Breite (beschrieben von Bartsch, Peintre-Graveur, Vol. VII. S. 149. No. 138).

Ferner den Triumphzug des Kaiser Maximilian in 135 Blättern von H. Burgkmair (wovon die Originalmalereien auf Pergament in 109 Blatt von 34 Zoll Breite sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befinden). — Das mit Holzschnitten von H. Burgkmair illustrirte Werk die Schutzheiligen des k. k. österreichischen Hauses, 119 Blatt. — Der Weiskunig von ebemdemselben, 237 Blatt. — Die Genealogie des Kaiser Max I. von ebendemselben, 77 Blatt. — Das berühmte deutsche Heldengedicht der Theuerdanck, mit 118 Blättern, illustrirt von H. Schäuflein.

Würden wir uns nur begnügen, die beiden erstgenannten Werke, nämlich den Triumphzug und die Ehrenpforte, in ernster Anschauung zu betrachten und zu bewundern, so wird sich die Bewunderung um so mehr erhöhen, wenn man in diesen Blättern einmal die Erfindung des Malers oder Zeichners, die Correctheit und Leichtigkeit der Zeichnung und anders die Vollendung des Holzschnittes ins Auge fasst.

Man möchte, und es klingt gewiss nicht zu hoch, es eine reine Inspiration nennen, welche die damalige Zeit beherrschte, da jene Künstler mit ihrer lebendigen Seele und ermuntert durch den hochherzigen Kaiser Maximilian I., so wie durch die ihn umgebenden grossen Geister der Poesie und des höheren Staatslebens, die ihnen aufgegebenen Werke so trefflich ausführten und diese als Denkmale für Geschichte und Kunst lieferten.[1]) Albert Dürer übergab in seiner Aufstellung der Ehrenpforte in der mit Architektur und Ornamentik verwebten Composition die bildliche Monographie des Kaiser Maximilian I., worin sein Leben, seine Kriegsthaten, seine Familien- und Staatsverhältnisse, so wie die genealogischen und heraldischen Staatenbilder in ihren damaligen Verbindungen dargestellt sind, was alles die Grösse des Kaisers verherrlichen konnte.

H. Burgkmair entwickelte wieder auf andere Weise in seinen

1) Selbst der ehrwürdige Sandrart bezeugt die grösste Ehrfurcht über den von ihm gesehenen Theil jenes Werks in seiner Deutschen Akademie, ein höchst merkwürdiges Buch, als wahre Kunstbibel zu betrachten.

Darstellungen des Triumphzuges des Kaiser Maximilian I. alles dasjenige, was unmittelbar auf des Kaisers Hofhaltung und Ritterleben Bezügliches vorkommt, indem das edle Waidwerk oder die Jagd, Turniere, Musik, Mummerei oder das dramatische Wirken jener Zeit, ferner die Vermählungen des Kaisers, seine verschiedenen Reichsbesitzungon und Erwerbungen, so wie selbst eine grosse Zahl auf Sitte und moralische Eigenschaften sich beziehende Dinge in den verschiedenen Zügen geschildert sind.

Alle jene Gegenstände sind nach der Angabe des bei der Ergötzlichkeit in seinen Mussestunden mit Literatur und Kunst sich beschäftigenden Monarchen, der auch als Dichter bekannt, und unter Mitwirkung der ihn umgebenden wissenschaftlich hochgebildeten Männer, wie Wilibald Pirckheimer, Celtes, Stabius und Anderer, geschaffen.

Die Zusammenstellung jenes Triumphzuges giebt ein treues Abbild jener grossen ritterlichen Zeit, da im Einzelnen nichts versäumt ist, um alles das anzudeuten, was den Geist des Kaisers, seine Denkungsart für alles Grossartige, nächst der Liebe zur Wissenschaft und Kunst, so wie der Nimbus, welcher einen grossen Monarchen umgiebt, hier auf erhabene Weise geschildert ist.

Man möchte, wenn man nicht gerade der Archäologie der altrömischen Kunst zu nahe treten will, den Cyclus des Maximilianischen Triumphzuges dem Altgeschichtlichen an den Antonischen und Trojanischen Säulen in Rom zur Seite stellen.

Das Ganze bildet in der aus mehreren Hundert von Figuren zu Fuss und zu Pferd bestehenden Composition ein Gedicht auf den Grund erhabener Ideen, worunter das noch vorhandene Manuscript[1], welches auf der k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt wird, den grössten und sichersten Ausweis giebt, wie und auf welche Weise die Abtheilungen in den verschiedenen Zügen folgen.

Wohl möchte man dieses Werk ein Lehrbuch für die bildende Kunst, wie auch für die Poesie, welche sich mit mittelalterlichen Darstellungen beschäftigt, nennen, und dass der Sinn für die Poesie das Ganze begleitet, bezeugt schon die Idee, dass an der Spitze des Zuges ein colossaler Greif als Sinnbild der Poesie und des Apollo vorausgeht, übrigens jede Figur, selbst die Thiere mit Lobkränzen geziert sind, welches letztere ausdrücklich nach des Kaisers Willen im Manuscript bei jeder Abtheilung bemerkt ist.

Aufmerksam muss noch besonders darauf gemacht werden, dass bei einzelnen Dingen, wie z. B. bei der Musik, die verschie-

1) Die kaiserl. königl. Hofbibliothek in Wien bewahrt zwei Manuscripte dieses Triumphzuges auf, wovon eins der erste Entwurf ist, welchen der Kaiser Maximilian 1512 seinem Secretair, Marcus Treitzsaurwein, in die Feder dictirte und welches Exemplar keine Verse oder Reime enthält, wie sie in dem zweiten mehr nach den Malereien geformten Manuscript vorkommen.

denen alten Instrumente, von welchen noch in der Ambraser kostbaren Sammlung in Wien herrliche Exemplare aus jener Zeit aufbewahrt sind, viele uns jetzt ganz unbekannt und im Namen verloschene, ebenso bei der Darstellung des Waidwerks und der Turniere uns ganz fremde Erscheinungen vorkommen, die zur Culturgeschichte jener alten Zeit wichtige Belege geben und sehr belehrend sind.

Unser Altmeister im Gebiete der Kupferstich- und Holzschnittkunde, Ritter Adam von Bartsch, giebt im VII. Band seines unschätzbaren Peintre-Graveur, S. 229, unter dem Artikel H. Burgkmair eine ausführliche Beschreibung und Erzählung über jenen Triumphzug und sagt, dass derselbe unter den Hauptwerken jener Zeit den ersten Rang einnimmt.

Bartsch erzählt weiter, wie die zum Theil noch in der k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrten Originalholztafeln, in den Jahren 1516 bis mit 1519 (als dem Todesjahr des Kaisers) durch siebenzehn berühmte und geschickte Holzschnittkünstler, deren Namen sich noch auf der Rückseite jener Tafeln bezeichnet vorfinden, bearbeitet sind und nennt die Namen von Hieronymus Andre, Johann v. Bonn, Cornelius (vielleicht Cornel. Liefrinck), Hans Frank (ganz bestimmt Luezelburger), S. German, Wilhelm (vielleicht Liefrinck, weiter ausgeschrieben Cornelius Liefrinck, der vorhingenannte), Alexis Lindt, Fosse Neghker (berühmter Meister in Augsburg), Vincenz Pfarbecher, Jacob Rupp, Hans Schäuflein, Jacob Taberith, Meister F. P. — H. F. und W. R.

Bartsch bemerkt weiter, dass die Holzschnitte bei fernerem Vergleich mit den in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrten Miniaturen nicht unmittelbar nach denselben geschnitten worden, sondern dass selbige in Vielen von letzteren abweichen, und folglich ist es möglich, dass die Holzschnitte nach besonderen von Burgkmair auf die Platten oder Tafeln gefertigten Zeichnungen gemacht sein können.

Ueberzeugender wird dieses dadurch, dass die Holzschnitte meist nur zu sehr den Originalcharakter des Meisters in sich tragen und letzteres besonders auffällig in den Darstellungen derjenigen Tafeln, welche die Jagd, Musik, Mummerei und Turnierzüge enthalten, diese übrigens sämmtlich mit H. B. bezeichnet sind. Dahingegen die Folgen mit den Fahnenträgern und die Wagen einen etwas veränderten Charakter in sich führen, dieses endlich bedeutend in Schnitt und Behandlung im andern Verhältniss zu den erstern sich herausstellt.

Noch mehr dürfte sich dieses aus dem im königl. öffentlichen Cabinet der Kupferstiche zu Dresden aufbewahrten höchst merkwürdigen Exemplar beweisen, und es scheint dieses Exemplar aus der Hand des Meister Hans Burgkmair zu sein,

da erstlich dasselbe nur die Züge der verschiedenen Figuren zu Fuss und zu Pferd enthält, welche von der Jagd an bis zu den Tross nach dem Turnier vorkommen, zweitens aber in jenem Exemplar eine Mehrzahl der Hauptfiguren mit alter gleichzeitiger Handschrift in sehr correct ausgeschriebenen Federzügen bezeichnet ist, welche die Namen verschiedener damaliger Personen des kaiserlichen Hofes andeuten, die dieses oder jenes Amt inne hatten.

Eben so gilt als Merkwürdigkeit, dass auf demjenigen Blatt, wo das Feld-Rennen im Turnier dargestellt ist, eine besondere Zeichnung mit der Feder und Bistre eines Helm- und Harnischtheils (Murnete, Tortsche) sich vorfindet, endlich sogar noch in einem der letzten Blätter, wo der Tross dargestellt und zweierlei Drucke vorhanden, diese sich durch Veränderungen der nicht vollendeten Band- und Schriftrollen bemerkbar machen. Alles dieses beurkundet die Seltenheit dieses Prachtexemplars, was entweder Eigenthum Burgkmair's oder vielleicht eines bei der Vollendung des Werks Betheiligten war, von wo aus dieses direct an das frühere sächs. Regentenhaus gelangte.

Lange Zeit mochte wohl dieses Exemplar, sowohl Manuscript als auch der Abdruck der Platten in der ehemaligen Kunst- und Raritätenkammer der sonstigen alten Galerie am Marstallgebäude zu Dresden geschlummert haben und selbst nachher, als auf Befehl König August des Starken jene dort aufbewahrten Sammlungen gesichtet und nach ihren einzelnen Zweigen in besondere entsprechende Locale untergebracht wurden, wovon das königliche öffentliche Kupferstich-Cabinet einen besonderen Theil im Zwinger oder Orangeriegebäude einnahm, war auch daselbst jenes Werk den Augen verborgen, bis es dem jetzigen Vorstand genannter Sammlung gelang, dasselbe aus seinem Dunkel zu ziehen, um es den Kunstfreunden nutzbar zu machen.

Ehe wir zur einzelnen Beschreibung des Werkes übergehen, sei nur noch in Kürze erwähnt, wie der Ritter von Bartsch erzählt, dass die im Eingang genannten Originalholztafeln des Triumphzuges, wovon 40 Stück (sonst in der Curiositäten-Sammlung des Schlosses zu Ambers in Tirol [jetzt im Belvedere zu Wien] und 95 Stück im ehemaligen Jesuitencollegium in Grätz) in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrt werden, nach Vergleich mit den vorhandenen Miniaturen nur zwei Theile des ganzen Unternehmens bilden und dass vielleicht ein dritter Theil vollendeter Holztafeln verloren gegangen, möglicher jedoch, dass diese durch den 1519 erfolgten Tod des Kaisers nie ausgeführt worden.

Von den aufbewahrten 135 Holztafeln wurden in Wien im Jahre 1796 Abdrücke gezogen und versehen mit dem Titel: Triumph des Kaiser Maximilian I. etc., nebst abgedrucktem Text des alten Manuscripts, welches in dieser Ausgabe wört-

lich abgedruckt und wo bei den fremden wenig vorkommenden altdeutschen einzelnen Benennungen mannichfacher Gegenstände Erläuterung gegeben ist; auch ist diese Ausgabe zugleich mit französischem Text begleitet.

Da indess auch jene moderne Ausgabe des Gesammtwerkes nicht jedem einzelnen Kunstsammler vorkommt, so möge hier in gedrängter Kürze eine Beschreibung folgen und bemerkt werden, dass die Blätter No. 1 bis mit No. 56 und No. 100 und 110 unmittelbar nach dem im k. Kupferstich-Cabinet zu Dresden aufbewahrten alten Exemplar beschrieben sind.

1) Ein colossaler geflügelter Greif nach Rechts (so wie alle dargestellte Figuren sich nach rechts bewegen), auf ihm ein nackter junger Mann[1]) in ein reich geziertes Horn blasend; ihm folgt:

2) eine von zwei Pferden getragene Brenkaed[2]) mit reich verziertem Rahmen zu einer Reimtafel, an den Tragehaltern: Hans Burgkmair pictor in Augusta Vindelicorum.

3) Ein Reiter mit trophäenartiger Stange und grosser Reimtafel, ihm folgen drei wohl und reich gekleidete Pfeifer zu Pferd.

4) Fünf Tambours ebenso reich gekleidet zu Pferd.

Das Waidwerk, beginnend a) mit der Valknerey.

5) Ein Falkner zu Pferd an einem grossen Stab eine Reimtafel haltend, ihm folgen:

6) fünf Falkner zu Pferd, jeder einen Falken haltend, der erste hält eine lange Gerte in der Rechten, Reiher und Falken fliegen umher.

b) Die Gemsjagd.

7) Ein Gemsjäger zu Pferd mit kurzem Messer, die Reimtafel an einem hohen verzierten Stab haltend, ihm folgen fünf Gems- und Steinböcke; diesem folgen

8) fünf Gemsjäger zu Fuss mit ihren Waffen und Fusseisen und lange Stangen haltend.

c) Die Hirsch- und Forstjagd.

9) Ein reich gekleideter Oberstjägermeister zu Pferd und in Galopp, an einem Stab die Reimtafel haltend, ihm folgen fünf Hirsche; diesem folgen:

10) fünf Jäger zu Pferd in langen Röcken mit Jagdmesser, Hüfthorn und lange Ruthen haltend.

---

1) Dieser Mann soll nach dem Manuscript Preco genannt werden.
2) Im Manuscript steht noch am Rande Rossbaar oder Senffte.

d) Die Schweinsjagd.

11) Der Schweinjägermeister auf springendem Pferd und die Reimtafel haltend, ihm folgen Eber (auf's wildigst gemalt); hierauf:

12) fünf Schweinjäger zu Ross mit Jägerhorn und Sauspiess oder Schweinschwert.

e) Bärenjagd.

13) Der Bärenjägermeister zu Pferd, in reichem Rock, mit Waldhorn und die Reimtafel haltend, ihm folgen fünf grosse Bäre, wovon einer auf zwei Beinen geht; diesen folgen:

14) fünf Bärenjäger zu Fuss mit kurzen Röcken, breiten Waidmessern und mit Bärenspiessen.

---

15) Die fünf Hofämter. Fünf reich gekleidete Männer zu Pferd von stattlichem Ansehen, die Schenke mit Pokal, der Küchenmeister mit grossem Löffel, der Barbier mit Scheermesser, der Schneider die Scheere haltend, der Schuster den Leisten; das Blatt bez.: H. B.

16) u. 17) Musik[1]) (Saiteninstrumente). Zwei Elennthiere ziehen einen reich verzierten niedrigen Wagen, worauf fünf Musiker, zwei mit Cello (Ribeban) und drei mit Lauten. Ein Knabe reitet auf einem der Elennthiere und hält die Reimtafel.

(NB. Die Bandrolle auf diesem Blatt ist unbeendigt, am Wagen H. B.)

18) u. 19) Musik (Blasinstrumente). Zwei Büffel, auf deren einem ein reich gekleideter Knabe reitet und die Reimtafel hält, ziehen einen reich verzierten Wagen, worauf fünf Musiker mit Schalmeien, Posaunen und Krummhörnern (der Meister ist Herr Hofzanner. Bezeichnet H. B. Die Bandrolle unbeendet.)

20) u. 21) Musik (enthaltend Regal und Positif). Ein reich geputztes Kameel, auf dessen Hals ein Knabe mit der Reimtafel sitzt, zieht einen mit Verzierungen geschmückten Wagen, auf welchem ein Positif, das von einem Organist gespielt wird; ein Calkant bewegt den Blasebalg. Am Wagen ein getheiltes Wappenschild und an der Orgel H. B.

22) u. 23) Musik. Ein reich geputztes Dromedar, auf welchem ein Knabe sitzt, zieht einen schön verzierten Wagen mit

---

1) Diese Abtheilung und einige der folgenden des Zuges sind vom vielfachsten Interesse, da sie uns mehrere musikalische Instrumente darstellen, deren Namen fast ganz verloschen sind, jedoch mehrere sich in noch guten Exemplaren in der kostbaren Ambraser Sammlung zu Wien vorfinden; man lese darüber Primissers treffliche Beschreibung jener Sammlung.

sieben verschiedenen Instrumentisten. Der hinterste unter einem Thronhimmel spielt das Cello, neben ihnen ein Alter die Geige spielend. In der Mitte vorn spielen Zwei die Laute und Zither, desgleichen vorn am Bock ein Tambour und...... Am Wagen bez. H. B. Die Bandrolle unvollendet.

Dieses Blatt ist von ausserordentlich wahrem Charakter in der Zeichnung. In dem schon genannten Originalmanuscript des Dresdner Exemplars ist am Rand von Maximilian's Handschrift Folgendes bemerkt: „Musica der süssen Melodey soll vor dem Regal und Positif gehn wann Orgel und Cantorey soll bei einander seyn und ein keten an den hels."

Sehr merkwürdig für die musikalische Kunst sind die im Manuscript über die Anordnung der Instrumentisten vorkommenden Ausdrücke, es hiess: die süss Melodey soll sein also: Am ersten ein tümerloin (tamburlin), ein quintern, ein grose Lauten, ein Ribeban, ein fiedel, ein klein Sackspfeiffen, ein Hörnlein, ein gross Musspfeiffen.

24) u. 25) Gesang-Musik, Cantorey. Ein niedriger Wagen von zwei mit reichen Decken und dergleichen Geschirr geputzten Stieren (in dem Manuscript Wysennt bezeichnet) gezogen, die von reich gekleideten Knaben geleitet werden. Der Unterbau des Wagens ist mit den neun Musen geziert. Auf dem Wagen sitzt neben einem durch vier Felder getheilten Wappen ein Bischof (Capellmeister?), neben ihm sein Assistent und eilf Musiker und Sänger. Vorn ein Pult mit Noten, vor welchem ein mit der Reimtafel sitzender Knabe. Das Blatt ist mit H. B. bezeichnet. Auch dieses Blatt ist eins der vorzüglichsten des ganzen Werkes und mit ausserordentlicher Sinnigkeit und Wahrheit zusammen gestellt. Der Abdruck des Dresdner Exemplars besitzt noch die Merkwürdigkeit, dass über einigen der Hauptfiguren von gleichzeitiger Hand folgende Namen geschrieben sind, welche auf berühmte Musikkünstler am Hofe Maximilian's I. hindeuten, als: Isaac, Nicodemus, Hans Stecklin, Augustin, Namen, welche zum Theil mit dem alten Manuscript übereintreffen, da es dort heist: Herr Görg Schlekeney soll Capellmeister sein, da er uns Unterweisung des Kaysers des Gesang der Cantorey auf's lieblichst in Ordnung aufgericht. Ferner heisst es: Unter den Posaunen solle der Steidl Meister seyn, unter den Zinken der Augustin etc.

26) u. 27) Die Narren in zwei Abtheilungen. a) Die Schalksnarren, voran als Anführer ein bärtiger Reiter in Narrenkleidung (nach dem Manuscript Conrad von der Rosen, berühmt am Hof des Kaisers), diesem folgt ein von zwei Pferden gezogener Wagen, dessen Unterbau mit Affengruppen in Relief geziert ist, auf demselben fünf Narren, einer unter einem Thronhimmel mit grossen Schellen, ihm reicht ein anderer eine Flasche

(bezeichnet mit einem Wappenschild und 1517). Ein dritter Narr zeichnet sich durch die spitzen Federn am Kopf aus, einer noch steht vorn im Wagen. Diesen folgen:

28) u. 29) b) Die natürlichen Narren auf einem von zwei Eseln, welche mit Schellenbehängen geziert sind, gezogenen Leiterwagen, geleitet von einem Knaben. Der Wagen ist oben mit Laubwerk umgeben, unter welchem die fünf Narren sitzen; der links mit einer Mütze mit Eselsohren hält eine Flasche, ein anderer neben ihm pfeift ihm etwas vor und ein dritter mit reichem Schellengürtel ihm gegenüber gesticulirt, während wieder der vierte gegen einen andern, welcher rückwärts sitzt, die Maultrommel (Brummeisen) spielt. [1]) Das Blatt ist bez. H. B. Die Bandrolle unbeendet.

Den Narren folgt im Zuge die Mummerei unter

30) u. 31) Voran ein weniger reich, aber sehr wohlgekleideter Reiter, über dem Pferd die Reimtafel haltend, welche reich geschmückt ist. Sein Gesicht ist mit einer dichten Gittermaske bedeckt, ihm folgen in zwei Gliedern zehn kräftige junge Männer zu Fuss, wovon fünf in sehr knapper eleganter Kleidung mit kurzen Jäckchen (auf altschwäbische Art heisst es im Manuscript). Ihre Gesichter sind ebenfalls mit dichten Gittermasken bedeckt, an den Seiten tragen sie Schwerter und ein jeder eine Fackel. Die anderen fünf ebenfalls in knapper reicher Kleidung mit langen bänderartig zerschnitten herabhängenden Aermeln (güldne Röcklein mit Farben heisst es im Manuscript), Baretts mit Federn, lange Schwerter an den Seiten und Fackeln tragend; ihre Angesichter ebenfalls mit dichten Gittermasken bedeckt.

Die beiden Glieder dieser Mummerei deuten auf den Scherz und den Ernst der dramatischen Kunst, der erste Zug genannt die guldne Mummerey, deren Anführer Peter von Altenhans genannt wird, als Mummereimeister, indem er am Hofe des Kaisers die Mummerei in fröhlicher Art auf's ehelichste herfürgebracht. Die Figuren des zweiten Zuges sind als die Hispanische Mummerei genannt.

Diesen Zügen folgen die auf die Fechtkunst, das Turnier, das Gestech, das Rennen in verschiedenen Abtheilungen, wodurch ein wahres und treues Abbild jener altritterlichen Kunst gegeben wird und dieses Bild sowohl dem Historiker als auch dem bildenden Künstler zur grössten Belehrung dienen kann, wenn dabei noch die weiteren literarischen Quellen und anders noch die in verschiedenen grossen Sammlungen befindlichen alterthümlichen Rüstungen, Waffen und andere dahingehörige Gegenstände benutzt werden, wovon die berühmte Ambraser Samm-

---

1) Im Manuscript sind diese Narren genannt, als: Gylyme, Guldisch, Caspar, Hanns Wynnter, Gupperyllis.

lung [1]) in Wien, so wie das reiche historische Museum in Dresden [2]) eine reiche Fülle seltener Denkmäler jener mittelalterlichen Zeit darbieten.

Die Fechterei.

32—40. a—i.

a) Ein alter Reiter zu Pferd und vom Rücken gesehen eine Reimtafel haltend (bekleidet als ein Fechtmeister, wodurch Harms Hellywars als berühmter Fechtmeister am Hofe des Kaisers dargestellt ist). Ihm folgen fünf Turner oder Kämpfer zu Fuss, welche Dreschflegel auf den Schultern tragen (im Manuscript heisst es Tryschl). Am Geschirr des Pferdes das Monogramm H. B.

b) Fünf Turner zu Fuss, welche kurze Wurfstangen tragen, einer von diesen ist mit einem Baret bedeckt, die andern mit entblösstem Haupt.

c) Fünf Turner oder Fechter zu Fuss mit sehr langen Spiessen oder Lanzen, wovon der erste mit grossem Federhut auf dem Rücken, die anderen mit kleinen Barets bezeichnet sind. Diesen folgen:

d) fünf andere zu Fuss, fast ebenso und nur mit weniger Veränderung gegen vorige, Helmparten (Hellebarden) tragend. Auf einer der letztern H. B.

e) Fünf Kämpfer zu Fuss mit langen Spiessen, die erste dieser Figuren in langem Rock, die andern in kurzem Wamms und mit kleinem Baret. Ihnen folgen:

f) fünf andere zu Fuss mit kurzem Schwert und mit kleinem runden Schild, auf einem der Schilder H. B.

g) Fünf Kämpfer zu Fuss mit grösserm Schwert, Tartschen, grössern Schildern, in sehr charakteristischen Stellungen, das Schild der zweiten Figur mit H. B. bezeichnet. Diesen folgen:

h) fünf Ungarn und Polen in langen Röcken und mit langen Federn von der Kopfbedeckung herabhängend, mit sehr grossen hohen Schildern, ungarische Kolben haltend, das Schild der vierten Figur mit H. B. bezeichnet. Den Schluss dieser Gruppe der Fechterei bilden:

i) fünf kräftige Männer in verschiedenartigen zum Theil phantastischen Wammsen gekleidet, einer davon mit Baret, die andern mit entblösstem Haupt, mit grossen Schwertern über die Achsel.

---

1) Hierüber giebt das treffliche Werk von Aloys von Primisser einen weitern Nachweiss.

2) Das historische Museum zu Dresden beschrieben von Fr. A. Frenzel. Leipzig 1850. In diesem Buch sind nächst der Beschreibung der Gegenstände eine reiche und grosse Zahl Mittheilungen über die alte Turnierkunst.

Das Turnier.

41) Ein mit voller Rüstung angethaner Reiter (Turniermeister) auf geharnischtem Pferd; sein Helm ist mit sehr grossen Federn geziert, er hält einen hohen Stab mit einer Reimtafel, worauf mit alter Handschrift steht: „Etliche weyland des „Allerdurchlauchtigsten Hochmächtigsten Fürsten „und Herrn Herrn Maximilians Römischen Kaysers „Hochloblichsten gedächtnis Ritterspiele, zum taill „durch Jr Majestett selbs erfunden angeben und „sonst mit andern yrer Mayt gelegen zu lust und „kurzwayl gebraucht."

Noch liest man auf der Bandrolle geschrieben: IMP. CAE. MAXIMILIANI PRAE. EXERCITAMENTA MILITARIA. Unten liest man ausserdem H. B. und her Anthoni von pfan; oben noch, jedoch undeutlich: „Turnier, Arnheim weyser."

42) u. 43) Fünf geharnischte Turnierer zu Fuss in ganzer Rüstung mit grossen Reissspiessen, kleinen Helmen, wovon der des ersten Turnierers mit grossen Federn bis an die Hüften, zwei andere dieser Truppe haben Waffenröcke. Auf dem Abdruck steht oben rechts: Durnier zu Fuss auf einen Sal. Diesen folgen fünf zu Pferd ganz in Rüstung und reichen Waffenröcken mit langen Federn auf den Helmen und Lanzen haltend. Oben links geschrieben: Turnierer.

Das Gestech und Rennen, bestehend in Welsch Gestech, Teutsch Gestech, hohen Zeug Gestech, Gestech in pein Harnisch.

44) u. 45) Junger Mann in halber Rüstung (zu Pferd) und mit entblösstem Haupt, das Pferd mit langer Decke; in der Bandrolle ist von alter Hand geschrieben: „Herr Wolfgang von Bölhein Rennen und Gestech." Diesem folgen: fünf Ritter zu Pferd mit Waffenröcken, Helmen und mit geschlossenem Visir, die Ritter tragen Lanzen. Die Pferde haben lange Decken. Oben links geschrieben: Das Welsch gestech.

46) u. 47) Fünf Ritter zu Pferd in schwerem Harnisch, die Helme mit abenteuerlichen Kleinodien aus Thieren und Hörnern bestehend, die Visire geschlossen. Sie halten sehr dicke Lanzen mit stumpfen Kronen; die Pferde tragen lange Decken, an den Ohren lange Schnuren. An einer Decke klein N. W. Fünf andere Ritter in schwerem Harnisch, auch so die Pferde und mit Decken, die Ritter halten düne Lanzen. Oben links auf dem Blatt ist geschrieben: Hochenzewg Gestech. Rechts: Deusch gestech.

48) u. 49) Fünf andere Ritter zu Pferd in schwerem Harnisch für beide, die Lanzen auf der Achsel. Auf einem Harnisch

der Pferde H. B. und weiter H8—H8H. wiederholt als Verzierung, diesen folgen fünf andere Geharnischte mit einfachen Helmen, die Lanzen vor sich haltend, die Pferde mit langen Decken.

50) u. 51) Das Welsch- und Rundrennen, fünf schwer geharnischte Reiter, die Pferde ganz bedeckt, die Rüstungen mit Murneten [1]) oder runden Scheiben, diesen folgen fünf andere, ebenso mit einfachen Helmen, die Pferde reich geschirrt, Rüstungstücke fliegen umher. Oben ist zur Linken des Abdrucks geschrieben: das Welsch Rennen in der Armery, rechts: das Gestech jm Harnisch und lidern Decke.

52) u. 53) Fünf andere dergleichen schwer geharnischte Reiter, Lanzen haltend, die Pferde mit langen reichen Decken, diesen folgen fünf andere in Waffenröcken und mit blossem Haupt, die Pferde lange reich verzierte Decken, auf einer derselben eine Eule. Bei der erstgenannten Reihe fliegen mehrere Rüstzeugstücke (Murneten, Tartschen) umher. Oben links steht im Druck geschrieben: das Tarschengestech Rennen, rechts: das vier Rennen.

54), 55) u. 56) Fünf schwer gerüstete Reiter mit kurzen Lanzen und mit geschlossenem Visir, vor welchen noch . . . . . Die Pferde mit langen Decken. Diesen folgen fünf andere, ebenso um ihre Häupter fliegende Rüststücke. An einem der Sattel bez.: H. B. Endlich folgen diesen als Turnierritter fünf in Schritt mit ganz gerüsteten Pferden. Merkwürdig ist an diesem Abdruck, dass über einen der Ritter ein Helm und Brustrüststück mit der Feder und mit Bister sehr leicht und flüchtig, höchstwahrscheinlich von H. Burgkmair selbst gezeichnet ist. Uebrigens sind diese Blätter mit folgender alter Handschrift bezeichnet. Auf dem ersten rechts: das Tarschen Rennen, darunter: das Scherben Rennen. Auf dem zweiten links: das Scharf Rennen, rechts: Rennen mit festen Zegen mit Wulfskemmpen. Auf dem dritten: das Feld Rennen, der Bund verschichlin geleger.

Nach der im Manuscript getroffenen Ordnung folgen nun die Darstellungen auf des Kaisers Vermählung, Krönung und Kriegszüge, so wie andere zum Triumph gehörende Figuren, dergestalt, wie sie in den neueren gedruckten Exemplaren der Holzschnitte vorkommen. Doch erscheint in dem hier beschriebenen zwar incompletten Exemplar des k. Kupferstich-Cabinets zu Dresden eine Veränderung, indem die Blätter mit den Darstellungen des Trosses und der Gefangenengruppen, welche in den neuen Exemplaren fast am Schluss erscheinen, diesem alten Exemplar am Schluss, gleich

1) Murnete ein von dickem Holz gearbeitetes mit Leder oder auch mit Metallblech überzogenes Brustwaffenstück, welches auf die linke Brust des Harnisches angeschraubt wurde. Gewöhnlich springen diese Theile beim Lanzenstoss in Stücke und fliegen umher.

nach den Turnierfiguren angereiht sind. Diese Veränderung der Reihenfolge, so wie selbst der Charakter der Abdrücke, welche Probeabdrücken gleichen, so wie endlich die in dem Dresdner Manuscript am Schluss der Turnierbeschreibung von alter gleichzeitiger Hand geschriebener Worte „bissher ist das meiste da“ deuten unbedingt dahin, dass dieses merkwürdige Abdruckexemplar jedenfalls als Probe galt und einem der dabei Betheiligten, ob dem Künstler selbst oder irgend einem andern zugehört habe.

Obgleich durch die Herausgabe der gedruckten Platten im Jahre 1796 mehreren Kunstfreunden das Ganze bekannt ward, so ist zu vermuthen, dass durch die nicht zu grosse Zahl der gedruckten Exemplare dennoch Vielen das Werk nicht genau bekannt ist. Desshalb wurde die Idee festgehalten, ausser dem hier beschriebenen alten Exemplar, was nur einen Theil des Ganzen bildet, die andern nachfolgenden Blätter noch einzeln ganz kurz hier aufzuführen.

Es beginnen nun nach den Turnierdarstellungen die Züge mit den Fahnenträgern der verschiedenen Reiche und Provinzen des kaiserl. Hauses, wobei zu bemerken, dass jedes auf einer Fahne befindliche Wappen von zwei Frauen gehalten wird.

Platte 57) Drei Ritter, Mann und Pferd ganz geharnischt, als Fahnenträger mit den Wappen von Oesterreich und Steiermark.

Platte 58) Drei Ritter im Schritt mit den Fahnen und Wappen von Kärnthen, Crain und Schwaben.

Platte 59) Drei andere mit den Wappen von Elsass, Habsburg und Tyrol.

Platte 60) Drei ebenso mit den Wappenfahnen von Görz, Pf... und Kyburg.

Platte 61) Drei dergleichen die Fahnen mit den Wappen von dem Lande ob der Ens, Burgau und Zill.

Platte 62) Drei dergleichen mit den Wappen von Nollenburg, Hohenberg, Seckingen und Urach.

Platte 63) Drei ebenso von Glarus, Sonnenberg und Feldkirch.

Platte 64) Drei andere Fahnenträger mit den Wappen von Ortenburg, Essingen und Achalm.

Platte 65) Drei dergleichen mit den Wappen von Freiburg, Bregenz und Saalgau.

Platte 66) Drei ebenso mit den Wappen von Waldhausen, Ravensburg und Kirchberg.

Platte 67) Drei Wappenfahnenträger mit den von Toggenburg, Andechs und Friaul.

Platte 68) Drei mit den von Triest, Windischmark und Pordenone.

Platte 69) Drei andere Fahnenträger mit den Wappen von Triberg, Razins oder Rattzuns und Torga, wohl Thurgau.

Platte 70) Drei dergleichen mit den Wappenfahnen von Reineck, vom Grisoner oder Graubünderland und von Lieben.

Platte 71) Drei dergleichen mit den Fahnen von Ehrenberg, Weissenhorn und Hohenstaufen.

Platte 72) Drei ebenso mit den Wappenfahnen von Rapperswil, Schwarzwald und Neuburg am Inn.

Platte 73) Drei andere ebenso mit den Fahnen von Tybien oder Duino, Oberwaldsee und Niederwaldsee.

Platte 74) Zwei Reiter mit den Fahnen des burgundischen Kreises und von Zehringen.

Platte 75) Zwei dergleichen mit den Fahnen von Böhmen (mit dem Löwen), der andere das englische Wappen haltend.

Platte 76) Zwei Reiter in langen Mänteln mit den Wappen von Portugall und von Mähren.

Platte 77) Zwei Reihen burgundische Pfeiffer zu Pferd, jede Reihe fünf Mann enthaltend, mit Posaunen, Bombarden, Oboen und Flöten.

Tafel 78) Desgleichen fünf Mann Posaunenbläser.

Tafel 79) Zwei Reihen, jede zu fünf Mann, dergleichen Oboisten, wie vorige.

Alle sehr reich in langen faltigen Röcken mit Stickerei und mit weiten Aermeln, auch reiche Barets mit Federn.

Tafel 80—88) Die Fahnenträger des burgundischen Reichs.

Tafel 80) Drei Ritter in langen Mänteln und Röcken mit reichen Halsketten und mit kleinen Barets, der vordere die Fahne mit dem Löwen des burgundischen Reiches, der mittlere die Fahne von Lothringen und der letzte die von Brabant tragend. Die Pferde ohne Decken.

Tafel 81) Drei desgleichen in reichen Mänteln und Halsketten. Der vordere die Fahne von Limburg, der mittlere mit einfacher Kappe die von Luxemburg, der dritte die von Geldern tragend; die Pferde ohne Decken.

Tafel 82[a]) Drei Ritter in langen reichen Röcken und Halsketten; der vordere mit der Fahne vom Hennegau (Hainaut) im Hut, der mittlere in kleiner Kappe die Fahne der Franche Comté und Burgund, der dritte links mit Baret die Fahne von Flandern führend. Einfacher Pferdeputz.

Tafel 82[b]) Die drei Fahnenträger von Artois, Holland und Seeland; der erste mit reich bordirtem Rock, die andern einfach, alle drei mit Barets und Ketten.

Tafel 83) Die von Namur, Zütphen und Friesland; alle drei mit Barets, Federn und weiten Röcken, der mittlere von Zütphen

mit Pelzrock und Hermelin und reichen Ketten. Verschiedenartige Köpfe, der mittlere Fahnenträger gleicht A. Dürer's Bildniss. Jedenfalls sind die Köpfe dieser Fahnenträger alle aus der Natur und Bildnisse verschiedener Männer.

Tafel 84) Die drei von Mecheln, Salins und Antwerpen, in langen Röcken und Barets mit Federn; der vordere vom Rücken gesehen, kaum Profil.

Tafel 85) Die Fahnenträger von Charlesroy, Maconnais und Auxerrois; der mittlere in langem Rocke reich bordirt vom Rücken gesehen, die beiden andern in Mänteln; Barets und reiches Pferdegeschirr.

Tafel 86) Drei Fahnenträger von Boulogne, Alost und Chimay; die beiden ersten mit Federbarets, der mittlere, wenig sichtbar, weil das vordere Pferd vorschreitet, in Waffenrock und weitem Mantel, der letztere mit kleiner, rauher Mütze und reichem Mantel und grosse reiche Ketten. Pferdegeschirr nicht zu reich.

Tafel 87) Die drei Fahnenträger von Ostrevant, Arco und Aussone, alle in Barets mit Federn, der vordere in reichem Mantel mit Hermelin, der mittlere in engem Waffenrock, der letztere mit weitem mantelähnlichen Rocke und reichen Aermeln, auch Halskette.

Tafel 88) Die Fahnenträger von Tangremonde (Tangermünde), Francken und Bethune, der erste in reichem kurzen Mantel, sein Pferd rasch aufspringend, der zweite in Mantel mit grossem Kragen, wenig sichtbar wegen des erstern Pferdes, der letzte mit Wamms, kurzen Beinkleidern und weitem blumigen Mantel, alle drei mit Barets mit mehr oder weniger Federschmuck.

Bei nachfolgenden Gegenständen nehmen die Figuren in der Zeichnung, so wie auch der Holzschnitt eine andere Gestalt und andern Charakter an, besonders bei No. 89:

Darstellungen der Verheirathung des Kaisers und dessen Sage.

In Platte 89 — 101 der neuen Ausgabe folgen 13 Triumphwagen mit Abbildungen von Schlachten, Belagerungen von Festungen und dergl., oben sind einzelne historische Gruppen aus den Lebensereignissen des Kaisers, z. B. von seiner Vermählung, Belehnungen und Kriegen.

Alle diese Wagen, wovon die ersteren mit einem und zwei Pferden bespannt, sind unendlich reich decorirt, sowohl durch Ornamente als auch durch emblematische und allegorische Figuren und umgeben von je drei und vier Reissigen oder Landsknechten. Merkwürdig bleibt übrigens in Betrachtung, wie der Künstler zugleich die mechanische Triebkraft an der Fortbringung dieser co-

lossalen Wagen darzustellen suchte und auf welche mannichfaltige Art er dies hier in der Darstellung entwickelte, indem ihm zugleich das Geschichtliche des älteren Maschinenbaues zum Grunde lag.

Obgleich wir die einzelne Beschreibung dieser sich hier und da gleichenden Wagen auf jenen Platten von 89—101 übergehen wollen, indem zugleich es schwer, theils aus dem Manuscript, theils aus der Beschreibung, wie Bartsch sie gab, einen sichern Anhalt zu haben, zumal eigentlich die Ordnung mit der Nummerirung in den 1796 gedruckten Platten nicht recht genau mit der Beschreibung übereinstimmen will, so sehen wir uns für das Interesse des Ganzen genöthigt, die einzelnen Blätter, wenn auch nur so kurz als möglich, zu beschreiben.

Platte 89) Ein Kriegswagen von zwei Reissigen begleitet, Seeschlachtgemälde enthaltend, oben die Republik Venedig mit dem Löwen des heiligen Marcus, vorn eine Frau.

Platte 90) Anderer desgleichen von vier Landsknechten mittelst grosser Schraubenräder dirigirt; oben der Kaiser auf dem Throne eine knieende Fürstin mit dem Scepter berührend.

Platte 91) Anderer mit einem grossen Trittrad durch vier Reissige dirigirt, oben der Kaiser, vor ihm zwei Jungfrauen, Städte darstellend, neben diesen ein Genius.

Platte 92) Anderer desgleichen von zwei Reissigen geleitet, Mittelbild drei eroberte Festungen oder Schlösser, oben zwei sich die Hände reichende Fürstinnen, vorn eine Frau.

Platte 93) Anderer desgleichen, dirigirt mit Triebrädern durch zwei Reissige, mit Schlacht im Gebirge, oben der Kaiser, vor welchem eine Fürstin mit einer Fahne.

Platte 94) Anderer desgleichen, durch einen Reissig mittelst Rädertriebwerks dirigirt, Schlachtbild, wo Soldaten die eroberten Schlösser tragen, auf dem Hintertheil des Wagens die Stärke.

Platte 95) Aehnlicher Wagen von zwei hinten aufsitzenden Reissigen gelenkt; das Bild am Wagen zeigt Abbildungen von Städten und Schlössern. Oben der Kaiser stehend, vor ihm eine Jungfrau mit erhobener Hand, vorn ein Genius einen Zirkel haltend.

Platte 96) Andere desgleichen von zwei Reissigen mittelst Triebwerks dirigirt, oben der Kaiser zu Pferd über seine Feinde hinweg galoppirend; das Bild am Wagen zeigt die Gefangenen im kleinen Maassstab des Blattes, No. 109 u. 110, in etwas veränderter Composition.

Platte 97) Anderer Wagen desgleichen von drei Reissigen gelenkt, oben der Kaiser zur Seite des Papstes, vor welchem einige Fürsten knieen, das Bild enthält eine Procession nach einem Dom. Vorn am Wagen die geflügelte Gerechtigkeit.

Platte 98) Aehnlicher Wagen, wo Reissige durch ein Hauptrad mit Zähnen die andern Räder dirigiren; oben des Kaisers Einzug in eine Festung, vorn der Friede als sitzender Genius mit Oelzweig.

Platte 99) Zweiräderiger Wagen durch zwei Pferde gezogen, welche von zwei Soldaten geleitet werden, oben auf dem Wagen der Kaiser unter einem Thron stehend, vor ihm fünf Fürsten mit Oelzweigen.

Platte 100) Der letzte dieser Schlachten- oder Kriegswagen mit kleinen Rädern ist von vier galoppirenden Pferden gezogen, welche von zwei Reissigen geleitet werden, oben eine sitzende Jungfrau mit beiden Händen ein Tuch haltend, hinter ihr die Erstürmung einer Fesstung.

Auf allen Blättern dieser Wagenvorstellung sind die verzierten Stäbe mit den leeren Reimtafeln.

Diesem folgt

Platte 101) u. 102) ein grosser äusserst reich verzierter Kriegswagen, auf welchem Armaturen aller Art aufgethürmt und mit Fahnen umgeben sind. Zugleich an den Seiten zwei Genien des Ruhms.

Dieser Wagen ist von vielen Reissigen und Fussknechten an verzierten Seilen gezogen, voran ein Anführer auf springendem Pferd, welcher die Reimtafel trägt.

Platte 103) Grosser reich verzierter Branbard, mit Andeutung auf die Vermählung von Philipp von Spanien, getragen von vier reich geschirrten Hirschen von einem Reissige geleitet; oben unter einer Säulennische der Kaiser Miximilian, König Philipp von Spanien und dessen Gemahlin in reichem Costüm mit dem Reichswappen. Ausser dieser Nische drei allegorische Figuren. Unten am Branbard in Reliefſiguren die Bewillkommnung der Königin.

Diesem folgen

Platte 104) bis mit 108) in fünf Darstellungen die Grab- oder Monumentstatuen mehrerer alter Kaiser und Fürsten der verschiedenen Reiche, welche Maximilian zugehörten.

a) Der erste Branbard, Platte 104, von zwei neben einander gehenden Pferden mit reichen Decken getragen, geführt von einem Reissige, voraus ein reich gekleideter Reiter mit der Reimtafel. Auf dem Branbard unter einer Thronische die Statue Kaiser Friedrich III.

b) Platte 105) Zweiter Branbard von zwei hinter einander gehenden Pferden getragen und von zwei Reissigen geleitet. Oben in zwei Nischen die Statuen Kaiser Carl des Grossen, Clodwig?, Stephan, König von Ungarn, Albert I., Römischer König; alle in reicher Kleidung mit ihren Reichswappen.

c) 106) Dritter Branbard; ebenso mit den Bildfiguren von König Arthus von England im Harnisch; König Johann von Portugal, König Philipp und Gottfried von Bouillon.

d) 107) Vierter Branbard, ebenso; Albert, Römischer König, Albert, desgl. und König von Ungarn und Böhmen, Ladislaus und Ferdinand.

e) 108) Fünfter Branbard; Philipp, König von Castilien; Leopold der Heilige. Markgraf von Oesterreich; Sigismund, Erzherzog von Oesterreich und Carl der Kühne von Burgund.

Platte 109) u. 110) Die Gefangenen. Gefangene verschiedener Nationen, Anatolier, Ungarn u. a., im verschiedenartigsten Costüm, weniger dem Militair- als dem Civilstande angehörend, in zwei Gruppen getheilt, deren jede von einer colossalen Kette umschlossen und von Hellebardirern geführt werden. Nach dem Schnitt der Kleidung dieser Figuren zu urtheilen, gehört die Mehrzahl höhern Ständen an.

Diese beiden Blätter sind von der trefflichsten Zeichnung und Charakter und bezeugen das grosse Talent des Meisters.

Platte 111) u. 112) Diese beiden Platten enthalten in zwei Hauptgruppen zehn Figuren reich gekleideter Männer, zum Theil in grossen Mänteln mit reichen Ketten, wovon ein jeder eine Statuette der Victoria trägt in den verschiedenartigsten Stellungen. Auch diese beiden Blätter sind von trefflichem Charakter und gehören zu den vorzüglichsten Leistungen.

Platte 113—115) enthalten je in zwei Reihen jede fünf Mann zu Pferde; die Pauker und Trompeter des Reichs in äusserst reich verzierter Kleidung mit Barets und Federn, an den Trompeten und Pauken der kaiserliche Adler, Pferde und Reiter mit Lobkränzen geschmückt.

Platte 116—118) Diese Platten enthalten sechs Reihen Wappen-Herolde zu Pferde, ebenfalls in sehr reicher Kleidung mit dem Wappen auf Brust und Rücken des Rocks; ebenfalls sehr charakteristische Figuren.

Platte 119—121) Diese drei Platten bilden Soldatenzüge, wovon die einzelnen Figuren Portraits ausgezeichneter Militairs sind, da ihre Namen einzeln in dem Manuscript aufgeführt werden.

a) Zwei Reihen Arquebusiers, Hakenschützen, jede zu fünf Mann, an der Spitze ein Führer, welcher die Reimtafel hält.

b) Zwei dergl. Reihen Soldaten mit Lanzen unter Anführung eines Rottmeisters; in den verschiedenartigten Stellungen.

c) Zwei andere Reihen Kriegsleute, grosse, entblösste Schwerter auf den Schultern tragend. Sehr charakteristisch.

Platte 122—124) Diese drei Platten enthalten die Darstellungen von Indiern und Wilden in verschiedenen Gruppen.

a) Ein grosser Elephant mit seinem Führer oben, daneben schlägt ein Indianer die Trommel, Krieger folgen.
b) Andere Indianer in Federschmuck und mit den verschiedenartigsten Waffen in zwei Reihen.
c) Gruppen verschiedener meist nackter Wilder mit ihren Frauen und Kindern, welche Früchte tragen und von einigen Hausthieren begleitet sind.

Nach dem Manuscript, worinnen diese Völker „kalikutisch Leut" genannt sind, deuten diese Darstellungen auf die Unterwerfung jener Völker an einige der im Triumphzug vorkommenden Fürstenhäuser.

Platte 125—129) Enthalten den Tross und die Wagenburg des grossen Heeres in den verschiedenartigsten Gruppen, worin Landleute beiderlei Geschlechts, Marketenderinnen, Nachzügler und allerlei anderes Kriegsvolk in wechselnden malerischen Gruppen vorkommen.

Auch hier sind mehrere Figuren mit den Lobkränzen geschmückt. Uebrigens merkwürdig, dass, obgleich an keinem der früher genannten Blätter des Triumphzuges irgend ein Hintergrund des Bildes vorkommt, in diesen fünf Blättern jedoch ein reicher landschaftlicher Hintergrund zum Theil mit Gebirgsformen sich befindet.

Als Anhang in der von Bartsch besorgten und 1796 gedruckten Ausgabe des Triumphzuges befinden sich noch folgende Platten:

Platte 130) Ein König und eine Königin zu Pferd, Philipp, römischer König und seine Gemahlin Johanna, umgeben von einigen Fusstrabanten.

Platte 131) Eine hohe Fürstin (vielleicht die Königin Johanna) in äusserst reicher Kleidung zu Pferd, gefolgt von zwei Damen; das Pferd von zwei Cavalieren geführt, drei Hellebardiere folgen. Schönes Blatt, das Bild der Fürstin von lieblichem Ausdruck.

Platte 132) Ein Ritter in Waffenrock auf einem geharnischten Pferde, einen grossen Stab mit einer Reimtafel haltend, ihm folgen zwei Männer in ungarischer und altfranzösischer Kleidung, welche reich geharnischte Pferde führen. Diesem folgen:

Platte 133) u. 134) Zwei Reihen, jede zu fünf Mann in verschiedenem Costüm, welche alle reich geschirrte Pferde führen,

und als Schluss:

Platte 135) Der Vordertheil eines mit Grenaden reich verzierten Triumphwagens von vier rasch aufspringenden Pferden gezogen, deren Zügel vom Genius des Ruhmes gehalten werden. Schön.

Notizen, Albrecht Dürer betreffend.

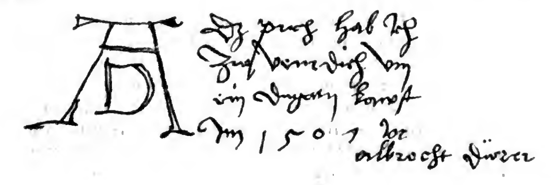
Der als Geschichtsforscher und thätiger Mitarbeiter an den „Monumenta Germaniae“ bekannte Dr. Bethmann ist seit seiner vor einiger Zeit erfolgten Anstellung als Bibliothekar der herzoglich Braunschweigischen Bibliothek zu Wolfenbüttel eifrig bemüht, manche bisher nicht beachtete Kunstschätze dieser reichen Sammlung hervorzusuchen und zu ordnen. Bei dieser Gelegenheit ist auch ein vollständiges Exemplar der so höchst seltenen, bisher nur in einzelnen wenigen Abdrücken bekannten ersten Edition von Albrecht Dürer's Ehrenpforte Kaiser Maximilian's (Bartsch No. 138, Heller No. 1915) aufgefunden worden.

Die auf eine grosse Leinwand zusammengeklebten Abdrücke sind von der grössten Reinheit und Schärfe, ohne die Adresse des Raphael Hofhalter. Das Ganze ist illuminirt, jedoch mit grosser Discretion und anscheinend schon in frühester Zeit. —

Dass dieses Kunstwerk ehemals in Ehren gehalten, beweisen die noch sichtbaren Vergoldungen an der zum Aufrollen bestimmten hölzernen Walze, jetzt ist leider, in Folge langjähriger Vernachlässigung, die Leinwand von Feuchtigkeit stark angegriffen und zu einem bedeutenden Theile zerstört, wodurch auch einzelne Blätter, namentlich der unteren rechten Seite, wesentlich gelitten haben.

Bei dem beabsichtigten Ablösen von der alten Leinwand wird es hoffentlich gelingen, die beschädigten Blätter so wieder zusammen zu bringen, dass dieses kostbare Exemplar in den wesentlichsten Theilen wenigstens wieder hergestellt wird.

Die Wolfenbütteler Bibliothek bewahrt auch eine interessante Reliquie Albrecht Dürer's, das von ihm besessene Exemplar der in Venedig im Jahre 1505 durch Johann Tacinius gedruckten Elemente der Mathematik des Euclides, nach der lateinischen Uebersetzung des Bartholomeo Zumberto. Es ist ein schön gedruckter, vollkommen wohl erhaltener Foliant, auf dessen Titelblatt unten von Albrecht Dürer's Hand, dessen Monogramm und daneben auf das sauberste geschrieben steht: „Dz Puch hab Ich Zw Venedich vm ein Dugaten koevft Im 1507 Jor. Albrecht Dürer.“



Diese Notiz beweist: dass, der gewöhnlichen Annahme entgegen, und obgleich Dürer in dem letzten der bekannten aus Venedig geschriebenen Briefe an Pirckheimer, welcher „vngefer 14 Dag nach michahelis im 1506 Jor" datirt ist, bemerkt: dass nach seiner Rückkehr von Bologna er „mit dem negsten potten" kommen würde, unser Künstler doch noch bis in's Jahr 1507 zu Venedig geblieben ist. —

Das vorerwähnte Exemplar des Euclides ist übrigens auch in der Hinsicht interessant, weil Dürer dasselbe augenscheinlich bei der Bearbeitung seiner im Jahre 1525 herausgegebenen „Vnderweysung der messung, mit dem Zirckel unn richtscheyt &c." benutzt hat. Eine grosse Zahl der auf dem Rande der Druckbogen desselben vorhandenen mathematischen Figuren des Euclides sind dieselben, welche sich in dem Dürer'schen Werke finden, doch ist in diesen der Schnitt der Holzstöcke durchgehends schärfer.

Wohl im Bewusstsein der Benutzung dieses Werkes setzte der bescheidene Dürer seiner „Vnderweysung" die Ueberschrift vor: „Der aller scharff sinnigst Euclides, Hat den grundt der Geometria zusammē gesetzt wer den selben woll versteht, der darff diser hernach geschrieben ding gar nit" u. s. w.

Oberbaurath **Hausmann** in Hannover.

Welcher Kupferstich von Albrecht Dürer ist die Nemesis?

Seitdem Bartsch in seinem Peintre graveur (Vol. VII. p. 93) in einer Anmerkung zu No. 79, dem Kupferstiche Albrecht Dürer's, welcher die Gerechtigkeit darstellt, die Frage aufgeworfen hat: ob dieses Blatt dasjenige sein möchte, welches der Meister mit dem Namen der Nemesis bezeichnet habe? ist von Heller (Vol. II. p. 466) und von Nagler (p. 105) ohne Weiteres dieser Kupferstich mit dem Namen Nemesis belegt, und in Folge davon wird fast in allen neueren Verzeichnissen Dürer'scher Blätter dieselbe Bezeichnung gebraucht. Es möchte indess nicht ohne Interesse sein, die Richtigkeit dieser Annahme zu prüfen, um so mehr als ich nachweisen zu können glaube, dass Albrecht Dürer mit dem Namen der Nemesis einen ganz anderen Kupferstich bezeichnet hat.

In dem bekannten Tagebuch seiner Reise in den Niederlanden, 1520 und 1521 (s. Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. p. 71—145), führt Dürer bei seinen Erzählungen sowohl von den verkauften als den verschenkten Gegenständen mehrere

seiner Kupferstiche namentlich auf. Bei den Meisten kann ein Zweifel über die damit gemeinten Blätter nicht obwalten, denn es passen die Dürer'schen Bezeichnungen:

„Adam und Eva“ zu Bartsch No. 1.
„Die Weyhnachten“ zu Bartsch No. 2.
„Die Passion in Kupffer“ zu Bartsch No. 3—18.
„Das Creuz“ zu Bartsch No. 24.
„Die Veronicam“ zu Bartsch No. 25.
„Die zwei neuen Marien“ zu Bartsch No. 37 u. 38.
„Die drei neuen Marien“ zu Bartsch No. 37 - 39.
„Den Eustachium“ zu Bartsch No. 57.
„Den Anthonium“ zu Bartsch No. 58.
„Ein sitzender Hieronymus“ }
„S. Hieronymus im Gehaisse“ } zu Bartsch No. 60.
„Ein Hieronymus in Kupffer“ } zu Bartsch No. 60
„Ein gestochener Hieronymus“ } oder 61.
„Ein Mehrwunder“ zu Bartsch No. 71.
„Den Herculum“ zu Bartsch No. 73.
„Die Melanckolj zu Bartsch No. 74.
„Die neuen Bauern“ zu Bartsch No. 89.
„Ein Reuther“ „ein gestochen Reuther“ zu Bartsch No. 98.

Was dagegen das „die Nemesis“ bezeichnete Blatt betrifft, so dürfte Folgendes zu beachten sein.

Dürer unterscheidet in seinem Tagebuche genau unter den gestochenen und geätzten Blättern. Letztere werden nur der Zahl nach aufgeführt, bei ersteren erwähnt er getrennt: der „grossen Pögen“ oder „ganz Stück“, der „Halben Pögen“ und der „Viertel Bögen“, ohne Zweifel je nachdem zu einem Abdruck, seiner Grösse nach, ein ganzes, ein halbes oder ein viertel Blatt Papier erforderlich war.

Die „Viertel-Bögen“ werden von Dürer nur nach Stückzahl erwähnt mit alleiniger Ausnahme des „neuen Bauern“, B. No. 89, welcher einmal bei einem Geschenk an den Jacob Ponisio (p. 93) besonders genannt wird. Als Halbe Pögen bezeichnet Dürer (p. 87) „die Weyhnachten“, „das Creuz“, „die Veronicam“, „die drey neuen Marien Bild“, „den Anthonium“ und im Gegensatz zu diesen und den Viertelbögen als Grosse „ein Adam und Eva“, „den Hieronymum im Gehaiss“, „den Herculum“, „den Eustachium“, „die Melanckolj“, „die Nemesin“. — Das letzte Blatt muss daher einer der grossen Kupferstiche sein.

Dieses wird dadurch bestätigt: dass Dürer auch an anderen Stellen seines Tagebuchs die Nemesis stets neben anderen Hauptblättern anführt, so schreibt er (p. 87), „und ich hab Maister Gilbert geschenkt ein Eustachium und eine Nemesis“ (p. 106). „Ich hab gelöst aus Zwey Adam und Eva, ein Mehrwunder, 1 Hieronymum 1 Reuther 1 Nemesin 1 Eustachium 1 ganz Stück“

u. s. w. Der kleine Kupferstich, B. No. 79, 3 Zoll 11 Linien hoch, 2 Zoll 10 Linien breit, kann also, da er zu den Viertelbögen gehört, unter der Bezeichnung Nemesis nicht gemeint sein, auch stellt derselbe einen auf einem Löwen sitzenden Mann dar, wogegen die Nemesis stets als eine weibliche Gestalt vorkommt. — Es fragt sich daher, welcher von den grossen Kupferstichen Dürer's ist zu der Bezeichnung Nemesis geeignet? —

Die in dem Tagebuche von Dürer nicht namentlich bezeichneten grossen Kupferstiche sind: B. No. 28, 44, 77 und 101. Die heilige Familie, No. 44, so wie das Wappen, No. 101, können bei dieser Frage nicht in Betracht kommen, dagegen ist es in Beziehung auf No. 28, „den verlorenen Sohn" auffallend, dass Dürer diesen schönen jedenfalls vor der Reise angefertigten Stich nicht namentlich aufführt. Inzwischen wird die Bezeichnung Nemesis auf diesen biblischen Gegenstand nicht wohl Anwendung finden können. Es bleibt daher nur noch No. 77, bisher die grosse Fortuna, früher auch die Mässigung oder Pomona genannt, und dieser Kupferstich dürfte auch zu der fraglichen Benennung sehr wohl geeignet sein.

Bei den Alten wurde die Nemesis als eine stattliche Frau, mit einer Stirnbinde geschmückt und mit verschiedenen Attributen versehen, dargestellt, welche unter Andern auch als Symbole der Bezähmung des Frevels und der Schnelligkeit, womit sie ihre Strafen vollzog, dienen sollten. Auch auf diesem Kupferstiche hat Dürer eine in seiner Weise höchst stattliche Frau dargestellt, mit einer Binde um das Haar, die als Symbol der Schnelligkeit mit grossen Flügeln versehen, auf einer Kugel stehend auf Wolken über der Erde dahin fährt. Sie hält in der linken Hand einen Zügel, Symbol der Bezähmung; der Kelch, welchen sie in der rechten Hand trägt, kommt freilich bei den Attributen der Nemesis der Alten nicht vor, doch könnte Dürer vielleicht mit diesem christlichen Symbol der Versöhnung auf die Sühnopfer hinzudeuten beabsichtigt haben, welche bei den Alten für die, so die Strafe der Nemesis erlitten, öffentlich gefeiert wurden. Es möchte daher wohl als erwiesen angenommen werden können: dass B. No. 77 die Nemesis des Dürer's sei, und werden diejenigen Kunstliebhaber, welche bei den Blättern Albrecht Dürer's die eigene Bezeichnung des trefflichen Meisters berücksichtigen wollen, diesen, nicht aber den Kupferstich B. No. 79, mit dem Namen der Nemesis belegen müssen.

Oberbaurath **Hausmann** in Hannover.

Das Rembrandt'sche Werk
im Nachlasse des Kunsthändlers Weber.

Der Verkauf der im zweiten Hefte dieser Zeitschrift besprochenen ersten Abtheilung der von dem Kunsthändler Hermann Weber hinterlassenen Kupferstiche und Radirungen fand im September 1855 in Leipzig bei Rudolph Weigel unter einer aussergewöhnlichen Theilnahme von Nah und Fern statt. Nicht bloss aus allen Gegenden Deutschlands (Gerstäcker, Link, die Gebrüder Rocca aus Berlin, Arnold aus Dresden, Prestel aus Frankfurt, Herdegen aus Nürnberg), aus allen Ländern waren entweder Kunsthändler persönlich gegenwärtig (Guichardot, Clement, le Blanc aus Paris, Evans aus London) oder, wie aus Italien, Portugal und selbst aus Amerika, Aufträge eingelaufen. Die zahlreiche Versammlung von Sachverständigen erkannte durch die Preise, welche sie zahlte, die Vortrefflichkeit des Dargebotenen in unzweideutiger Weise an. Die 1324 Nummern des Catalogs brachten eine Gesammtsumme von 15600 Thlr. auf. Das wärmste Interesse zeigte sich, namentlich von Seiten der Deutschen selbst, bei den altdeutschen Blättern. So wurden die 36 Blätter von Martin Schöngauer mit 1679 Thlr. bezahlt, darunter die Blätter der Passion zusammen mit 615 Thlr., die Folgen der weisen und thörigten Jungfrauen zusammen mit 261 Thlr., vier der kleinen Wappenschilde zusammen mit 102 Thlr. Die Blätter von Albrecht Dürer ergaben 1532 Thlr., darunter von Folgen die Passion mit 82 Thlr., die vier Apostel mit 36 Thlr., das Leben der Maria mit 57 Thlr.; und auch der Preis, zu welchem sich einzelne Blätter steigerten, zeigt den aus der Schönheit der Exemplare hervorgegangenen Eindruck; so wurden, abgesehen von den gesuchtesten Capitalblättern, einzelne Nummern der Passion mit 10 und 13 Thlr., der h. Georg zu Fuss mit 27 Thlr., die h. Genoveva mit 45 Thlr., ein Exemplar der Satyrfamilie mit 30 Thlr., die Nemesis mit 30½ Thlr., die Eifersucht mit 80 Thlr. u. s. w. bezahlt. Unter den übrigen deutschen Blättern kam der h. Christoph von L. Cranach, in Clairobscür, 30⅓ Thlr., Johann Friedrich von Sachsen von Pencz 23 Thlr., die Folge der Thiere von H. Roos, B. 18 – 30, 90 Thlr. — Kaum ein geringeres Interesse zeigte sich bei der italienischen Schule, deren weniger zahlreiche Blätter (104 Nummern) nahe an 2000 Thlr. aufbrachten, darunter das allegorische Blatt auf den politischen Zustand der europäischen Staaten im 15. Jahrh. mit 100 Thlr., Ganymed von J. Campagnola mit 79 Thlr., die Blätter von Marc Anton zusammen mit 1100 Thlr. Auch hier lassen Beispiele, wie B. 230 zwei Faune tragen ein Kind 80 Thlr., B. 281 der Satyr mit dem Kinde 48 Thlr., B. 355 Amadeus 80⅓ Thlr., B. 436 der Greis und der Jüngling 40 Thlr., B. 453 der Bauer

und die Frau mit Eiern 76 Thlr. u. s. w., auf die Vortrefflichkeit der Exemplare schliessen. — Die französische Schule, welche nur 40 Nummern umfasste, brachte 576 Thlr auf, darunter 5 Blätter von Duvet mit 173 Thlr., 18 Blätter von Claude Lorrain mit 325 Thlr. (R-D. 8 der Kuhhirt 76 Thlr.). — Die an Mannichfaltigkeit reichste niederländische Schule ergab die Summe von 7400 Thlr., darunter das vollständige Werk von Ostade mit nahe an 1800 Thlr. (der Bäcker 22 Thlr., der Leiermann 30 Thlr., die Scheune 21 1/6 Thlr., die Fischer 20 Thlr., der Brillenhändler 28 Thlr., der Maler 78 Thlr., das Benedicite 39 Thlr., der Schweineschlächter 46 Thlr., der Bauer, der seine Zeche bezahlt 46 Thlr. und 33 Thlr., der Charlatan 57 Thlr., der Violinspieler 40 Thlr., die Familie 26 Thlr., das Fest unter der Weinlaube 30 1/2 Thlr., der Tanz 122 Thlr., das Gouter 271 Thlr.). Bei dieser Schule trat das Ausland, namentlich die Franzosen, mit überwiegendem Gewichte in den Kampf. Viele der feinsten und seltensten Radirungen, die avant la lettre's aus der Rubens'schen Schule fast ohne Ausnahme, gingen ausserhalb Deutschland: Pontius le roi boit zu 59 Thlr., desselben Portrait Rubens zu 47 Thlr., Vorstermann Portrait Longueval zu 41 Thlr., Marinus Anbetung der Hirten zu 30 Thlr., Withouc, die Jünger zu Emaus zu 46 Thlr. Die Landschaften von Both, B. 1—4, kamen 45 Thlr., die von Naiwinx, B. 1—8, 62 Thlr., Ruisdael, die kleine Brücke 100 Thlr., das Kornfeld 131[1]) Thlr., Waterloo, B. 83—88, 51 Thlr., B. 113—118, 52 u. s. w. S. de Vlieger, der lichte Wald 35 Thlr. Die Thierfolge von Le Duc, B. 1—8, 88 1/3 Thlr., die Pferde von Potter 79 Thlr. und 70 Thlr. (einzelne Nummern bis 20 Thlr.), der Kuhkopf 47 Thlr., Dujardin's Kuh und Kalb 49 Thlr., Berghem's Mann auf dem Esel 61 Thlr. Stoop's Reise der Infantin von Portugal ging fort zu 101 Thlr., der escortirte Wagen von van den Hoecke in drei verschiedenen Zuständen zusammen zu 51 Thlr., Marts de Jonghe Cavalleriegefecht, B. 6, zu 20 Thlr. u. s. w.

Der Name Weber hatte Zutrauen erweckt, die Aufträge aus der Ferne und die zahlreich versammelten Kenner machten sich das Ausgezeichnetste gegenseitig streitig. Und doch würde man irren, wenn man glaubte, es sei in allen Fällen auch nur der Ankaufspreis erreicht worden. Der Buchstabe Y vom Meister von 1466 (mit Schongauer's Monogramm), aus Lloyd's und Buckingham's Sammlung, kam 36 1/2 Thlr., kostete 7 £. 15 sh., in der Auction Maberly 1851. Christus und die zwölf Apostel, B. X. S. 17 No. 15—27, kamen 95 Thlr., kosteten 15 £. 15 sh. in der Bammeville'schen Versteigerung in London 1854. Die 6 Bl. Apo-

---

1) In der Preisliste, wie in dem Referate im Kunstblatte stand, durch Druckfehler: „Rubens h. Catharina 138 Thlr., Ruisdael, das Kornfeld 31 Thlr.", statt „Rubens Catharina 38 Thlr., Ruisdael, das Kornfeld 131 Thlr."

stel von Israel von Meckenem, B. 79—83, kamen 119 Thlr., kosteten 21 £. 10 sh., ebendaselbst. Die Marter der h. Felicitas von Marc Anton kam 64 Thlr., kostete 17 £., in der Woodburnschen Auction 1854. Und so in manchen Fällen. Bei einer nicht unbedeutenden Anzahl der theuersten Blätter balancirte sich ungefähr An- und Verkaufspreis: das altitalienische Blatt, No. 285 des Catalogs, kam 100 Thlr., kostete 15 £. 15 sh., No. 321 Amadeus kam 80½ Thlr., kostete 12 £., der Tanz von Ostade kam 122 Thlr., kostete 17 £. 17 sh., das Gouter kam 271 Thlr., kostete 39 £., die Landschaften am Naiwinx kamen 62 Thlr., kosteten 9 £. u. s. w. Zum Glück für die Familie stellte sich bei vielen andern Blättern die Rechnung günstiger, und haben die Hinterbliebenen die allgemeine und ausgezeichnete Theilnahme, welche dem Nachlasse von Seiten der Sammler überhaupt und insbesondere von Seiten der Freunde und Collegen des Verstorbenen geschenkt wurde, dankbar anzuerkennen. Auch muss hier der grossen Sorgfalt und Zuvorkommenheit des Herrn Rudolph Weigel, der beidieser Gelegenheit ein neues, grösseres Verkaufslocal eröffnete, rühmend erwähnt werden.

Noch grösseres Interesse nun, als jene erste Abtheilung, dürfte vielleicht, gerade für Deutschland, das Ende April zum Verkauf kommende Werk Rembrandt's darbieten. Denn, irren wir nicht, so stehen Deutschlands Sammlungen namentlich in diesen Meisterwerken der Radirung den Sammlungen anderer Länder nach. Hier aber ist gerade aus den ausländischen Schätzen[1]) ein an Schönheiten und Seltenheiten bewundernswerthes Werk zusammengetragen: möge das Schönste dem Lande nicht wieder verloren gehen, für welches es mit wahrer Begeisterung und ohne irgendwelchen Rückhalt aufgehäuft wurde.

Dem grossen Meister der Radirungen war der Verstorbene leidenschaftlich ergeben; auf ihn vor Allem verwandte er seine Kenntnisse, sein scharfes Auge, sein ächt künstlerisches Feuer, seine Kühnheit auch, womit er dem ganz Vorzüglichen entgegentrat und es um jeden Preis nach Hause brachte. Dieser leidenschaftliche Drang fand namentlich in England Gelegenheit sich zu befriedigen, theils in öffentlichen Auctionen, wie in der Brookeschen vom Jahre 1853, wo Herr Weber unter andern ein Hundertguldenblatt für 50 £., die Landschaft mit den drei Bäumen für 38 £., den alten Haaring für 58 £., den Lutma für 40 £. ansteigerte, theils aus der Hand, wie er z. B. noch wenige Wo-

1) Kaum eine der berühmtesten Rembrandtsammlungen, aus welchen hier nicht Exemplare aufbewahrt wären, von den in diesem Jahrhunderte bekannt gewordenen eines Verstolk, Seguier, Pole Carew, Hibbert, Chalon, Baring, Wilson, Aylesford, Esdaile, Buckingham, Dumesnil, Fries, de Graaf u. s. w. bis zurück zu den Sammlungen eines Reynolds, Hudson, Utterson, Barnard, Astley, Remy, endlich Mariette, von deren meisten eine namhafte Anzahl Exemplare hier vereinigt ist.

chen vor seinem Tode (auf seiner letzten englischen Reise, auf welcher er überhaupt ungewöhnlich starke Acquisitionen machte, auch in Bezug auf Rembrandt) die Freude hatte, eine kleine Sammlung weniger Capitalblätter für 325 £. zu erstehen. Obschon die Blätter dieses Meisters einen Hauptpunkt seines Kunsthandels ausmachten, so wollte er daneben von ihm doch immer gleichsam ein vollständiges Lager vorräthig haben, möglichst reichhaltig und möglichst schön, wie dies auch bei Ostade der Fall war. So hat er ein Werk hinterlassen, welches, wenn man die vielen seltenen Blätter bedenkt, der Vollständigkeit in einem ungewöhnlichen Grade nahekommt, ein Werk, welches nur alte Abdrücke enthält, von denen die überwiegende Menge vorzüglich, kein geringer Theil aber zu dem Schönsten und Bedeutendsten gehört, was man finden mag: der grössten Seltenheiten einen guten Theil, der schönsten frühen Zustände eine grosse Menge, viele kostbare Abdrücke auf chinesischem und japanischem Papier. Eine Sammlung, welche unter Andern Blätter enthält, wie Rembrandt sich auflehnend, B. 21, erster Zustand vor der Verlängerung des Mützenbandes; Rembrandt als orientalischer Krieger, B. 23, zweiter Zustand; die vier biblischen Darstellungen für ein spanisches Buch, B. 36, Abdrücke von der noch nicht zerschnittenen Platte, in mehrfachen Exemplaren und verschiedenen noch nicht näher bezeichneten Zuständen (aus den Sammlungen Mariette, Astley, Pond, Aylesford, Seguier, Hall); die Flucht nach Egypten, B. 53, erster noch ganz heller Abdruck mit Namen und Jahreszahl (denn auch diese steht darauf: nicht Rembrandt fecit, sondern Rembrandt f. 1651); die Flucht nach Egypten, B. 56, erster Zustand (coll. Six), ein Hundertguldenblatt, zweiter Zustand, auf japanischem Papier, von erster Schönheit; Christi Ausstellung, B. 76, Abdruck von der grossen Platte, vor Namen und Jahreszahl; das ecce homo, B. 77, vor den Contretaillen auf dem Gesicht des Juden; die Jünger zu Emaus, B. 87, drei Exemplare des ersten Zustandes auf chinesischem und japanischem Papier; der Tod der Maria, B. 99, Abdruck mit dem hellern Sessel; der h. Franciscus betend in der Landschaft, B. 107: Medea, B. 112, vor der Krone auf dem Haupt der Juno, auf japanischem Papier; die kleine Zigeunerin, B. 120 (coll. Chalon); das Zwiebelweib, B. 134; das Schwein, zweimal; der schlafende Hund, zweimal; die Muschel; der alte Bettler mit dem Hunde, B. 175 (coll. Barnard, Pole Carew und Six); das Bett à la française, B. 186, auf chinesischem Papier; der Mönch im Kornfelde, B. 187 (coll. Barnard und Remy); der Eulenspiegel, B. 188, mit dem Kopfe zwischen den Bäumen (coll. Fries); das Weib im Bade, B. 199, auf japanischem Papier (coll. Chalon); die Brücke des Six, B. 208, zweimal; die Ansicht von Omval, B. 209, zweimal, in verschiedenem Zustande; die Landschaft mit den drei Bäumen, B. 212, zwei prächtige Exemplare; die Landschaft mit der Kutsche,

B. 215, auf japanischem Papier, mit Tusche und Bistre; die Landschaft mit den drei Hütten, B. 217, erster Zustand, auf japanischem Papier (coll. Baring und Sheepshanks); der Canal, B. 221; die Landschaft mit der Hütte und dem Heuschober, B. 225, zwei selten schöne Exemplare; die Mühle, B. 233, zweimal; die Landschaft mit der saufenden Kuh, B. 237, unbeschriebener erster Zustand, auf japanischem Papier (coll. Astley); die Landschaft mit dem alten viereckigen Thurme, B. 238, zweimal (coll. Donnadieu und Aylesford[1]); die Portraits: Ansloo, Francz, der alte Haaring, der junge Haaring, Asselyn, Ephraim Bonus, Utenbogard, Sylvius, der grosse Coppenol, mit einem Autograph, der Bürgermeister Six, zum Theil in Abdrücken von erster Schönheit; der Philosoph mit der Sanduhr, B. 318, zweimal; die grosse Judenbraut, B. 340, zweimal (coll. Mariette und Six); die Leserin, B. 345, mit der ununterbrochenen Nasenlinie; die seltenen Studienblätter, B. 363, zwei Zustände, B. 365, 369, 370, 372 u. s. w. u. s. w., — eine solche Sammlung darf sich wohl der besondern Aufmerksamkeit der Kunstfreunde versichert halten.

Sehr reich und dadurch sehr lehrreich ist die Sammlung auch an verschiedenen bisher noch nicht beschriebenen Zuständen, unter welchen sich manche erste, zum Theil vielleicht Probedrücke befinden. Die Mannichfaltigkeit der zugleich vorhandenen Exemplare giebt in vielen Fällen deutliches Licht über den Verlauf der Arbeit und die Aufeinanderfolge der verschiedenen Zustände, wodurch sich die bisherigen Angaben darüber in manchen Fällen wesentlich modificiren. Der Catalog hat es sich angelegen sein lassen, über Alles dies genaue und detaillirte Nachricht zu geben; da er in Kurzem in Aller Hände sein wird, so kann hier auf ihn verwiesen werden.

Zugleich mit dem Rembrandt'schen Werke und seiner Schule (unter welcher letzteren sich manche schöne und seltene Blätter, auch eine nicht geringe Anzahl von bei Bartsch und Claussin nicht aufgezeichneten ersten Zuständen befindet, aus den Sammlungen Barnard, Sheepshanks, Pole Carew, Seguier, Aylesford, Esdaile u. s. w.) werden die in einem Anhange des Catalogs verzeichneten Doubletten der ersten Abtheilung versteigert. Einzelne Blätter hatten sich so oft vorgefunden, dass man es passend finden musste, einen Theil davon späterem Verkaufe vorzubehalten. So fanden sich anfangs von der Dürer'schen Passion nicht weniger als vier vollständige Folgen und eine Anzahl einzelner Blätter vor. Davon wurde ein minder gut erhaltenes Exemplar aus der Hand verkauft, das schönste nebst dem drittschönsten in der ersten Abtheilung; das mittlere kommt jetzt zum Verkauf. Ebenso waren von der

1) Ueberhaupt ist der Reichthum und die Schönheit der Landschaften, welche sich hier vereinigt finden, zu bewundern: 45 Exemplare, alle von vorzüglicher, manche von erster Schönheit.

so seltenen Folge der Potter'schen Pferde drei vollständige Exemplare und einzelne Blätter vorhanden; letztere und zwei Folgen wurden im September v. J. versteigert; eine vollständige Suite, vielleicht die schönste der vorhandenen, von herrlichem Druck und Erhaltung, ist in die zweite Abtheilung des Catalogs aufgenommen. Nicht anders verhält es sich mit Waterloo's seltener Folge, B. 95—106, wovon noch ein vollständiges und schönes Exemplar übrig ist. In gleicher Weise sind der zweiten Abtheilung schöne Doubletten des Werkes von Ostade (darunter mehrere vor der starken Bordüre, von B. 37 der unbeschriebene erste Zustand), von A. und J. Both, Dusart, Goltzius, Hakkaert, Claude Lorrain, Pencz, Stoop u. s. w. einverleibt.

Bonn. **Heimsoeth.**

Zwei bis jetzt noch nicht beschriebene Holzschnitte von Albrecht Dürer.

Da ich diese beiden Blätter in meiner Sammlung besitze, so glaube ich, dass denjenigen, welche sich für die Dürer'schen Arbeiten interessiren, es willkommen sein wird, wenn ich hiermit eine nähere Beschreibung dieser Holzschnitte gebe, welche gewiss von grösster Seltenheit sind, da Bartsch und Heller sie nicht anführen, ich solche auch bis jetzt in keiner der bedeutendsten Dürersammlungen getroffen habe.

Der eine Holzschnitt ist ein fliegendes Blatt mit einem lateinischen Gedicht von 100 Versen, 50 an jeder Seite des Holzschnitts, unter demselben noch 13 Zeilen, wovon die zwei letzten

„Nurnberge Calendis Sextilibus"
„1496."

über dem Holzschnitt in drei Zeilen folgende Ueberschrift:
„Theodoricus Ulsenius Phrisius Medicus Universis littera℞ Patronis"=
„in Epidimicā scabiem que passim toto orbe grassat vaticiniū dicat=
= Lichnica Genesis."

Theodor Ulsen, von Geburt ein Friesländer, berühmter Arzt und Dichter, kam im Jahre 1495 nach Nürnberg, wo er bis zum Jahre 1531 als ordentlicher Stadtphysicus lebte. Mehrere seiner Schriften sind in lateinischer Sprache verfasst und mit Ausnahme einer einzigen sind sie sämmtlich poetische.

Das Gedicht des hier in Rede stehenden Flugblattes hat die Krankheit der Syphilis zum Gegenstand, welche 1494 in Nürnberg zuerst ausbrach und 1497 von einem Arzte zu heilen unternommen wurde, weswegen ihm von der Stadt Nürnberg das Bürgerrecht unentgeltlich ertheilt wurde; es könnte daher wohl der Fall sein, dass dieser nicht näher bekannte Arzt Ulsen selbst war.

Professor O. H. Fuchs in Göttingen, welcher 1843 eine Sammlung der ältesten Schriftsteller über die Lustseuche in Deutschland herausgab, hatte von diesem Flugblatt Kenntniss, konnte es aber aller Bemühungen ohngeachtet nicht erhalten, um solches seinem Werk einzuverleiben. Als ihm indessen später jenes Gedicht von Ulsen in Abschrift mitgetheilt wurde, fand er sich veranlasst, dasselbe in einem besonderen Nachtrag zur Sammlung jener ältesten Schriftsteller über die Lustseuche in vollständigem Abdruck herauszugeben, im Verlag der Dieterich'schen Buchhandlung in Göttingen 1850, wo er im Vorwort sagt:

„Als ich im Herbste 1843 meine „„Sammlung der ältesten Schriftsteller über die Lustseuche in Deutschland"" herausgab, bedauerte ich (Vorr. IX), derselben das von Hain (Repertor. T. II. P. II. pag. 495. No. 16089) erwähnte Vaticinium des Friesen Theod. Ulsenius, allem Anscheine nach die erste von einem deutschen Arzte stammende Schrift, über die Syphilis, nicht einverleiben zu können, und hielt das Flugblatt, wegen dessen ich mich an mehr als 40 Bibliotheken gewendet und durch die Literaturzeitungen erkundigt hatte, für verloren. Erst im verflossenen Herbste wurde mir die sichere Nachricht, dass sich ein Exemplar des Vaticinium, wahrscheinlich dasselbe, welches Hain vor Augen hatte, in der königl. Hofbibliothek zu München, wo früher wiederholt vergeblich gesucht worden war, befinde, und ich verdanke jetzt der Güte meines Freundes und Vetters, des k. b. Reichsarchivars Dr. Thomas Rudhart, eine diplomatisch genaue Abschrift des lang gesuchten Gedichts, nach welcher der folgende Abdruck besorgt ist."

Wenn sich hierdurch die Seltenheit dieses Flugblattes erweist, so ist es nicht weniger beachtenswerth, durch den in der Mitte des Gedichts stehenden Holzschnitt, welcher als eine der ältesten Arbeiten von Dürer zu betrachten ist. Derselbe ist 9 Zoll 3 à 4 Linien hoch und 3 Z. 7 L. breit. Er zeigt einen Mann in Federhut und Mantel mit etwas ausgestreckten Armen, an welchen Geschwüre angegeben sind, so wie an dessen entblössten Schenkel und Hals. Neben seinem Kopfe befinden sich zwei Wappen, links der Nürnberger Frauenadler, rechts das Nürnberger Stadtwappen und unten zu seinen Füssen ein Wappen mit der Sonne. Im Hintergrunde ist eine Landschaft mit Bergen und oben eine Himmelskugel mit dem Zodiakus und der Jahreszahl 1484. Diese dürfte die Zeit andeuten, in welcher die Krankheit ausbrach, von der Ulsen in der Schrift sagt, dass sie sich allmälig über den ganzen Erdkreis verbreitet habe.

Dieser Holzschnitt trägt einen so entschiedenen Charakter, dass es schwer werden dürfte, dieses Blatt einem anderen als Dürer zuzuweisen. Eben so hat dasselbe noch Niemand, der mit

diesem Meister vertraut ist, bei mir gesehen, ohne mit aller Sicherheit eine Arbeit von Dürer darin zu erkennen.

Das andere Blatt ist ein kleiner Holzschnitt, nur 5 Z. 6 L. hoch und 1 Z. 4 L. breit, und scheint als Leiste zu einer Titeleinfassung bestimmt gewesen zu sein. Mein schätzbarer Freund, J. A. Boerner in Nürnberg, dessen freundlicher Gefälligkeit ich beide hier angeführte Holzschnitte verdanke und dessen Mittheilungen über dieselbe mich über vieles belehrte, was ich oben anführte, sagt über dieses Blättchen:

„Ich richtete meine Aufmerksamkeit stets auf die Titelbordüren, „habe aber niemals eine solche gefunden, zu welcher diese Leiste „gehörte."

Auf derselben ist ein Gärtner, der einen Kübel hält, aus welchem ein Weinstock mit Früchten gewachsen ist. In der Mitte desselben sitzt ein nach Rechts gekehrter Vogel mit langem Schnabel. Unten links ist eine Libelle, welche nach dem rechten Fuss des Gärtners fliegt, der beschuht ist, während der linke Fuss bloss ist. Der Holzschnitt wie Federzeichnung behandelt, trägt völlig Dürer's Charakter und erinnert sehr an die Zeichnungen dieses Meisters in dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian in der Bibliothek zu München.

Beide Holzschnitte haben nicht das Monogramm von Dürer, welches die Annahme, dass solche ihm nicht angehörten, in keiner Weise unterstützt. Viele seiner Arbeiten, die mit zu den besten gehören und über deren Authenticität noch nie ein Zweifel obwaltete, sind ebenfalls ohne sein Zeichen, wogegen es wieder viele giebt, die dasselbe tragen und zu den zweifelhaften und entschieden falschen gerechnet werden. Unter den Dürer'schen Blättern, welche sein Monogramm nicht tragen, sind mehrere von ungewöhnlicher Seltenheit, welches sich dadurch erklären mag, dass es zu jeder Zeit solche gegeben hat, die nur durch das beigefügte Zeichen die Arbeit eines Meisters zu erkennen und zu schätzen vermochten. Die Blätter, an welchen dieses fehlte, wurden nicht beachtet, verschleudert und kamen damit zu Verlust und Untergang, während andere von geringerem Werth, an denen der Meister durch sein Monogramm zu erkennen war, eine sorgfältige Aufbewahrung und Erhaltung fanden.

H. A. Cornill d'Orville.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung,

in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel. 3. Heft 3 Blätter enthaltend. Leipzig 1855. Roy.-fol.

No. VII. Entwurf von Figuren zum Theil zur Kreuztragung: lo Spasimo di Sicilia (Passavant, Rafael, B. 2. S. 534. No. 268) von Rafael Santi. Aehrenlese No. 738.

Raffael gleicht immer einem hohen Gebirge, welches in den Himmel reicht, selbst in der Entfernung sieht man noch den edlen, freien Zug seiner Umrisse und so erkennt man auch in dieser flüchtigen Zeichnung Raffael's Geist.

No. VIII. Der sterbende Erlöser von A. van Dyck. Aehrenlese No. 694.

Das andere Blatt, der sterbende Heiland nach van Dyck, ist meisterhaft, schön und merkwürdig. Meisterhaft ist die Zeichnung durch die Freiheit, das Ungesuchte und Ausdrucksvolle der festen Striche. Schön ist diese Zeichnung durch den Sieg, das Uebergewicht des geistigen über den sinnlichen Schmerz. Merkwürdig ist diese Zeichnung, weil darin sich eine Verschmelzung des niederländischen Naturells mit italienischen Eindrücken zeigt; die niederländischen Formen haben sich jenseits der Alpen veredelt, ohne ihre Eigenthümlichkeit zu verlieren, und irre ich nicht, so ist Guido's Einfluss darin zu erkennen.

No. IX. Bogenschütze aus der Marter des heil. Sebastian von P. Vannucci, il Perugino. Aehrenlese No. 2078.

Der Bogenschütze von Perugino ist ein bewunderungswürdiges Meisterwerk. Wie der Wille, zu treffen, die ganze Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle durchblitzt! Das ist ein Moment und alle Glieder gehorchen.

Aus solcher Zeichnung mögen die Künstler sehen, wie sie der Natur etwas ablernen können. Wie man jetzt in Academien nach Modellen zeichnet, ist verlorene Mühe. Da wird von dem Professor ein Mensch in eine Stellung gebracht, die gar nicht vom Entschluss des Modells ausgeht und daher keinen Zweck hat, in der also auch kein Zusammenwirken aller Glieder stattfindet. Gewiss gab Perugino dem Modell Bogen und Pfeil und sagt: Schiess! — aber Perugino sagte nicht etwa, wie das Modell sich dazu anstellen sollte.

Es ist ein wahres Glück, dass sich diese Zeichnung erhalten hat, da das ausgeführte Gemälde, S. Sebastiano, welches Perugino bei seiner Ankunft in Florenz für Bernardino de Rossi malte, der es mit 100 Scudi bezahlte und sodann an den König von Frankreich für 400 Goldducaten verkaufte, verloren gegangen ist (Della

vita e delle opere di Pietro Vannucci, del Prof. Antonio Mezzanotte. p. 25).

(Aus einem Briefe an den Herausgeber von J. G. von Quandt.)

Adrian van Ostade.

(Aus dem Nachlasse des Herrn Carl Gustav Börner, Maler und Kunsthändler, geb. 10. August 1790, gest. 27. Juli 1855 zu Leipzig.)

Adrian van Ostade, geboren zu Lübeck im Jahre 1610, gehört dem Vaterlande nach zwar Deutschland, als Künstler jedoch ganz der holländischen Malerschule an, in deren Eigenthümlichkeit er seine Ausbildung und seinen künstlerischen Wirkungskreis fand. Auch war sie es allein, in welcher seine begabte Künstlernatur sich günstig zu entwickeln vermochte, da in Deutschland das früher glorreich hervorgetretene Talent für die Malerei schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts allmälig versiechte und einzelne sich noch hervordrängende Blüthen dieser Kunst unter den Wirren der Zeit und endlich unter den Stürmen des dreissigjährigen Krieges gänzlich verkümmerten. Frankreich und Spanien war zugleich nicht weniger durch politische Zerwürfnisse, durch Religionskriege und tyrannischen Druck zu Rohheit und Sittenverderbniss herabgesunken, vor welcher das heitere Antlitz der Kunst erblasste. Selbst Italien, obschon wie früher und später als das Mutterland und die Hochschule der Kunst gepriesen und jetzt durch die Bestrebungen der Carracci zu neuer Bedeutung gehoben, hatte dennoch das heitere Jünglingsalter seiner Kunst überlebt. Ein Aufsammeln anerkannter Vorzüge, ein regelrechtes Wirken ward dort eingeführt, wohl geeignet, das Genie vor Ausschweifungen zu bewahren und zu einem verständigen Haushalt anzuhalten, aber nicht ihm die edle Begeisterung zurück zu geben, welche seinen Raphael unsterblich macht.

Die vereinten Niederlande oder Holland hingegen kehrten um diese Zeit zu einem neuen Jugendleben zurück. Nach fünfzigjährigem Kampfe mit spanischer Tyrannei, welcher alle Gräuel zügelloser Grausamkeit und Verwüstung über diese gesegneten Länder verbreitet hatte, schlossen sie im Jahre 1609 einen zwölfjährigen Waffenstillstand mit ihren Feinden, der in Wirklichkeit mehr ein glänzender Sieg war und Zeit und Mittel gewährte, eine glückliche Selbstständigkeit mit Nachdruck und Erfolg zu entwickeln. Die Thätigkeit des Holländers, seine Industrie, sein Welthandel liessen ihm bald wieder ein erfreuliches Eigenthum, ja Wohlstand und Reichthum finden, was zugleich die angenehmeren Reize des Lebens und verfeinerte Bildung hervorhob. Besonders fand die Malerei dabei ihr Gedeihen, wofür sich in der neuen Verfassung die-

ses jugendlichen, gesunden Staatskörpers die günstigste Richtung gegeben fand. Auch war sie ihm weder fremd noch neu, sondern seit frühen Jahrhunderten geübt, zeigt sich ein nationales Talent dafür recht entschieden bei allen niederländischen Völkern.

Schon gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erreichte die Malerei in Flandern durch die Brüder van Eyck und ihre Schule für heilige Darstellungen und im Geiste der Zeit eine hohe Vollendung. Im Einflusse politischer Umgestaltungen jedoch und im Bestreben nach fremden Verdiensten hatte sie sich kurz nach dem Beginn des sechszehnten Jahrhunderts zu mannichfachen Abirrungen verloren. Die hohen Eigenthümlichkeiten des Raphael und Michel Angelo, welche die Augen der Kunstwelt auf Italien zogen, wurden auch dem niederländischen Künstler ein Vorbild seiner Bestrebungen, dessen geistige Tiefe seine nordische Natur nicht genug zu erfassen, noch glücklich zu verarbeiten wusste, was denn ein Abmühen für äussere Formen zur Folge hatte und die ärgsten Ausschweifungen nach sich zog. Diese traten in einem Martin Heemskerk, Franz Floris, Bartholomäus Spranger und Anderen um so greller hervor, als sie Männer von grossen Anlagen waren, sich aber einer eiteln Bildung für imposante Erfolge hingaben und zugleich dem Beifalle fürstlicher Hoheiten lebten, denen die Historienmalerei zu vornehmen Prunk diente, was ihr ein so stolzes Ansehen als ein tyrannisches Uebergewicht über jede andere Kunstrichtung gab. Bei allen diesen Abirrungen von einem natürlichen Standpunkte hörte die niederländische Malerei indessen nie ganz auf, nach einem solchen hinzustreben und wenn auch unbegünstigt und gedrückt, dauerte doch auch durch jene Zeiten ein besonderer Natursinn und eine von der van Eyck'schen Schule abstammende, eigenthümliche Technik fort. Ein Peter Breughel, Paul Brill, Hans Bol und viele Andere bereiteten damit eine neue Periode der niederländischen Malerei vor, die sich jetzt bei den Holländern mit den ersten Decennien des siebzehnten Jahrhunderts zu entwickeln begann.

Nicht die fromme Begeisterung für heilige Gegenstände, nicht der Flug der Phantasie in hohen Thaten der Geschichte, nicht die Dichtungen der Mythologie, Allegorie und dergl. konnten dieser neuen, auf Volksthümlichkeit gegründeten Richtung entsprechen. Bei einem dem Protestantismus ergebenen Volke gab es kein Bedürfniss für heilige Bilder; auch lag ihm die gläubige Innigkeit frommer Gefühle zu fern, worinnen die Brüder van Eyck ihre künstlerische Vollendung gefunden hatten. Eben so war keine Spannung der Phantasie für Grossthaten der Geschichte jetzt da zu suchen, wo ein fünfzigjähriger Krieg mit enthusiastischen Anstrengungen geführt und die Ruhe des Friedens das grösste Bedürfniss geworden war. Mythologie aber und Allegorie, als der fernliegenden antiken Plastik verwandt und mehr auf speculativer An-

schauung beruhend, lagen den natürlichen Gefühlen der Holländer ebenfalls zu fern, um sich erfolglos dafür abzumühen. Macht Rubens in dem benachbarten Flandern um diese Zeit allerdings eine grosse Ausnahme hiervon und erreichte er nicht umsonst den Ruf eines der grössten Historienmalers im Geiste seiner Zeit und seines Volkes, so ist dies einestheils nach ganz andern äusseren Zuständen, vor allem aber durch seine wahrhaft dämonische Künstlernatur zu erklären. Er lebte unter einem verwandten Volksstamme, der sich fortgesetzt zur katholischen Kirche bekannte, welche ihm Aufgaben in ihrem Sinne vorschrieb, während er zugleich eine glänzende äussere Stellung einnahm, die ihm auf historische, allegorische und dergleichen höher strebende Vorstellungen hinwiess, welche Aufgaben er indessen mehr mit gewaltiger Genialität beherrschte, als harmonisch lösste. Daher gewaltiger Pathos statt frommer Gefühle in seinen heiligen Bildern und zugleich eine künstlerische Sinnlichkeit in Formen und Farben, jenem als nothwendiges Gegengewicht gegenüber. Dabei blieb er übrigens auch keineswegs der Richtung verschlossen, welche aus der Wurzel volksthümlicher Kräfte jetzt vorherrschend ward. Von natürlicher Neigung geleitet, malte er häufig und gern Portraits, Landschaften, Gesellschaftsstücke u. dergl., in welchen Werken er zugleich unverkennbar als Künstler am freiesten und reinsten erscheint.

Nur das selbsterfahrene Leben, die gewohnte Natur und Gegenstände, die mehr eine zufällige als eigenthümliche Bedeutung haben, wie Scenen des gemeinen, seltener des vornehmeren Lebens, Landschaften, Thiere, Seestücke, Architekturen, Frucht- und Blumenstücke u. dergl. waren die bedeutungslosen Vorwürfe der neuen Kunstrichtung.

Nicht weniger aber, als die italienische Historienmalerei in ihrer glücklichsten Zeit, erreichten die Holländer darinnen eine bewunderungswürdige Höhe, weil ihr Kunstbestreben unentfremdet aus dem Charakter und aus dem geistigen Bestande des Volkes und seiner Zeit in bedrängter, geistiger Einheit hervorging. Wir berühren deshalb mit einigen Worten näher, was Holland jetzt war.

Ein durch eigene Kraft unabhängiges und freies Volk, das nicht mit begehrendem Verlangen um fremde Vorzüge buhlt, sondern seines schwer erkämpften Besitzes sich bewusst, denselben bestens zu sichern und zu entwickeln sucht. Ein an sich ungünstiges Land, ein selten freundliches Klima nöthigt den Holländer zur Thätigkeit, zur Sorge für ein bergendes Eigenthum. Die Natur tritt ihm nahe durch die Beschäftigung, in der sie ihn erhält; in seiner Häuslichkeit findet er, wie alle nördlichen Völker, die Belohnung seiner Anstrengungen. Im Kreise der Seinen, oder sei es auch nur im Wirthshause, ruht er behaglich von der

bestandenen Arbeit aus. Wie er aber mit Sehnsucht und Liebe nach diesem Asyl seines Erwerbs zurückblickt, wenn ihn Arbeit und Beruf davon fernhalten, so denkt er wohl auch wieder mit Behagen und Herzenslust an die Reize der Natur, wenn ein langer Winter sie ihm wenig zugänglich sein lässt. Je einfacher gerade und vom modischen Luxus frei seine Häuslichkeit ist, je weniger grossartig und schlagend die Schönheiten seiner einförmigen Natur sind, so gemüthlicher nur lernt er sie erfassen. Die werthlosesten Gegenstände seiner Häuslichkeit gewinnen als tägliche Zeugen und Träger seiner Empfindungen eine nähere Bedeutung: Ein flaches Ufer am ruhigen Kanale, der ihm die umliegenden Wohnungen mit grünenden Gärten wiederspiegelt, bei den mannichfachsten Zuständen der Luft und der Tageszeit, selbst in der Erstarrung des Winters dünkt ihm so reizender, als die Eindrücke nicht durch bleibendes Dasein ihm zur Gewohnheit werden, sondern unter stetem Wechsel der Jahreszeiten und des Witterungszustandes immer neu anziehen.

Von einer gemüthlichen Häuslichkeit also und von einer befreundeten Natur werden seine Lebensempfindungen gehoben, davon wird zugleich sein Talent zur Malerei angeregt, so dass er gern alles das in Bildern hervorbringt und zu sehen liebt, was beide bescheiden darbieten. Ja, gerade je dürftiger ihm diese Reize in der Wirklichkeit zugemessen sind, je weniger sie ihm da zur Sättigung gereichen, so günstiger nur erregen sie seine Phantasie zu dem Fluge nach den freien Höhen der Kunst.

Aber ist denn wirklich in so gleichgültigem Stoffe auch ein höheres Ziel der Kunst zu erreichen? dürfte hier wohl Mancher fragen. Kann das Uebergewicht des Realen, die formlose Schwere gemeiner Dinge, die Prosa alltäglicher Lebensregungen jener Idealität wahrer Kunst theilhaftig werden, welche bei historischen Aufgaben schon mit dem Stoffe gegeben scheint?

Alles Bilden, lässt sich dagegen erwiedern, alles Bilden als blosse Nachahmung der Natur für Darstellung vorhandener Gegenstände, wie für Gedanken, vermag erstlich an sich noch keinen Anspruch auf wahre Kunst zu machen, sondern ist ein Bemühen, das handwerksmässig bis auf einen gewissen Grad geübt werden kann. Missverstanden ist es zweitens, dass ein Gegenstand von hoher Bedeutung für unsere Begriffe schon an sich auch dem Kunstwerke einen Werth gebe und somit eine künstlerische Höhe in sich schliesse. Eine heilige Familie, selbst nach den Regeln der Kunst ganz kennbar und mit Geschicklichkeit anschaulich gemacht, oder ein Blumenstrauss mit Fleiss, Wahrheit und botanischer Genauigkeit gemalt, wenn sich weiter nichts davon sagen lässt, als dass es den Gegenstand eben nur vorstelle, hat darum noch keine wahre Kunstbedeutung gewonnen. So hoch eine Mutter Gottes vor unseren Begriffen über einer holländischen Bauernfrau steht,

so ist sie als Aufgabe der Malerei doch zunächst nicht mehr, als die letztere ein blosser Stoff, ein Gegenstand für das Kunstwerk, der Gedanke desselben, welcher nur in dem Maasse höhere Bedeutung zu gewinnen vermag, als es dem Künstler gelingt, denselben aus seiner realen Bedeutung in ein unabhängiges durch das schöpferische Kunstvermögen selbst bedingtes und selbstständiges Dasein frei zu erheben. Wir wollen damit nicht läugnen, dass die echt künstlerische Darstellung einer heiligen Familie von Raphael die Gesammtkraft des höheren Künstlerwirkens und mithin der reinsten Geisteskraft des Menschen in einer weit edleren Potenz, in einem erhabeneren Aufschwunge der Begeisterung voraussetzt, als ein Stillleben van David de Heem, können aber nicht zugeben, dass das reinkünstlerische Wirken an sich einen wichtigern Gegenstand voraussetze, als auch die ordinaire Alltäglichkeit gewährt. Denn Alles kommt ja darauf an, dass die Malerei irgend einen Gegenstand nicht bloss seinem Begriffe nach deutlich und nach gewissen Principien der Schule anschaulich mache, sondern dass sie ihn über die Beziehungen seiner äusseren Wirklichkeit in der Kunstsphäre einer in sich selbst bedingten Gesetzmässigkeit erscheinen lasse; was keiner blossen Geschicklichkeit nach verständiger Speculation, sondern nur der Begeisterung des Künstlers zu gelingen vermag.

In diesem mit wenig Worten vielleicht noch zu unklar ausgesprochenen Sinne nur unterscheidet sich ein Gemälde als wahres Kunstwerk von dem blossen Abbilde eines Gegenstandes. Es setzt eine Begeisterung voraus, welche in der höheren Fähigkeit zur Kunst ihr Dasein und die Gesetzmässigkeit ihres Wirkens findet, sie mag sich neu im Fluge kühner Phantasien zu den geistigsten Ideen aufschwingen, oder von inniger Behaglichkeit und milden Gefühlen gewiegt, die alltäglichsten Gegenstände sich zum Vorwurf nehmen. Das Vermögen zu dieser Begeisterung oder künstlerischen Stimmung, das Talent zur Kunst ist die seltene Glücksgabe der Natur, dessen Gedeihen, so individuell es auch auf die Persönlichkeit des Künstlers bedingt sei, doch eben auch nicht weniger durch den Charakter des Volkes und Zeitgeistes, dem er angehört, gehoben werden muss, indem auch die stärkste Individualität nicht von den Einflüssen allgemeiner Richtungen frei bleiben wird. Darum war es für die erwachende Kunst der Holländer von so entschiedenem Erfolg, dass man im Aufgeben fremder Bestrebungen nur solche Aufgaben für die Malerei verfolgte, welche die natürlichsten und lebendigsten Beziehungen in der sittlichen Stellung des Volkes fanden und in welchen sich das eigenthümliche Volkstalent zur Malerei nur allein zu der Vollkommenheit zu entfalten vermochte, welche über alles Gleichzeitige und vor allen dahin trachtenden Nachahmungen späterer Zeit unsere Bewunderung erregt.

Diese Aufgaben, nach behaglichen Lebensgefühlen und inniger Gemüthlichkeit mehr subjectiv und von lyrischem Charakter, konnten natürlich nicht für dieselbe Wirkung berechnet, noch mit denselben Mitteln gelöst werden, welche die bis dahin dominirende Historienmalerei dazu darbot. Nicht die Formenschönheit der Zeichnung, welche bedeutsame Scenen der Geschichte gebieten, konnte den Gegenständen der Alltäglichkeit entsprechen, deren Charakter die schlichteste, ja selbst zufällige und unschöne Wahrheit nothwendig bedingt. Eben so erforderte die Composition hier eine ganz andere Weise. Wenn diese historischen Handlungen frei von zufälligen Beziehungen und für den Ausdruck einer in der Idee der Handlung ruhenden Wahrheit mit Wahl für die abstrakte Einheit derselben über das Zufällige erhebt, so sucht sie hier zum Gegentheil das Zufällige der Dinge oder der Handlung recht entschieden auszusprechen. Beruht somit aber das erste Dasein, der Stoff des Bildes, gerade auf widerstrebenden Principien, welche an sich mehr zur Prosa des Gemeinen herab zu ziehen drohen, statt zu erheben versprechen, so kam nun eben Alles darauf an, dass sich von anderer Seite das rein geistige Schaffen der Kunst desto entschiedener manifestirte, um die Darstellung aus jenem festzuhaltenden abhängigen Zustande ihrer äusseren Beziehungen dennoch auf die freien Höhen zu steigern, wo der werthloseste Stoff seine Verklärung findet und nach den höheren Gesetzen der Kunst ein Uebergewicht geistigen Gehaltes erlangt.

Rücksichtlich der Formen vermag dies am wenigsten jedoch auch in so fern statt zu finden, als auch die Gemeinheit derselben nicht roh und plump, sondern mit einer Feinheit des künstlerischen Sinnes sich ausgesprochen zeigt, worüber später ein Mehreres, wo von Ostade in dieser Hinsicht besonders die Rede sein wird. Auch wirkt hier die geistreiche Leichtigkeit und Lebendigkeit im künstlerischen Vortrage, welche Mühe und Anstrengung der Arbeit vergessen lässt, sehr vieles, das Missfallen, das wir an dem dargestellten Gegenstand nehmen möchten, zu vergessen und uns angenehm anzuziehen. Noch unmittelbarer jedoch vermag sich in der Composition das rein künstlerische Wirken auszusprechen. Denn so sehr auch der Charakter einer Aufgabe an gemeine Wahrheit gebunden sei, so viel Freiheit gewährt gerade wieder die Bedeutungslosigkeit derartiger Gegenstände, um sie so wählen und unter sich verbinden zu können, dass sie schon vermöge ihrer blossen Zusammenstellung einen Zustand über das Bild verbreiten, der ihm einen eigenthümlichen Reiz für das Auge gewährt, und damit das Gefühl des Betrachters frei in eine entsprechende Stimmung versetzt. Für eine Bauerngesellschaft im Wirthshause z. B. sind die Motive so mannichfach und reichhaltig, dass der Künstler nicht, wie bei historischen Aufgaben, in Anspruch

genommen ist, die Zusammenstellung seiner Figuren treu für den Ausdruck einer bedeutungsvollen Handlung zu erfinden, sondern es bleibt ihm (bei Beobachtung des Scheines äusserer Wahrheit) die freieste Wahl alle dahin gehörende Gegenstände so anzuordnen, wie er es für rein künstlerische Absichten erforderlich findet. Der künstlerischen Gefühlsstimmung für seine Aufgabe müssen sich alle, selbst die zufälligsten Dinge unterordnen; ein Fass, eine Bank, ein Krug und dergl. in solcher Wirthshausscene sind nur beiläufig für ihre äussere Bestimmung beachtet, mit freier Wahl hingegen so angebracht, dass sie den eigenthümlichen Kunstreiz des Bildes, die zauberische Wirkung der Malerei erhöhen. Zeigt sich die Composition historischer Aufgaben vorzugsweise als eine bedeutungsvolle, so ist hingegen die Composition solcher Bilder des gemeinen Lebens und gleichgültiger Gegenstände recht eigentlich eine malerische zu nennen, indem sie eine an sich gleichgültige Aufgabe nicht für ihre Bedeutung, sondern für Entwicklung des rein künstlerischen Wesens der Malerei nach der ihr eigenthümlichen Gesetzmässigkeit bearbeitet und darinnen veredelt und verklärt erscheinen lässt.

Die malerische Darstellungsweise ist demnach diejenige, welche die subjectiven Gefühle des Künstlers für das Schaffen in der Malerei und somit einen lyrischen Zustand derselben ausspricht. Sie ist das recht eigentliche Lebensprincip der holländischen Malerei und findet ihr noch entschiedeneres Element in der Anordnung der Farben, der Beleuchtung und des Helldunkels für die gefühlvollsten Wirkungen, indem diese Mittel der Darstellung die grösste Freiheit für gefühlvolle Zustände gestatten. Farbe, Beleuchtung, Helldunkel gelten dem wahren Künstler nur beiläufig, für die äussere Wahrheit der Darstellung — er wird nicht gegen diese damit verstossen — an sich sind ihm aber ihre mannichfaltigen Verhältnisse gleichsam der Stoff, die Sprache, worinnen er seine künstlerischen Gefühle ausdrückt, wie die Töne der Musik dem Tonkünstler dienen, seine Empfindungen in harmonischen Akkorden ertönen zu lassen.

Bei echt künstlerischer Lösung solcher Aufgaben kann darum auch gar nicht mehr die Rede von ihrer zufälligen Aeusserlichkeit noch von ihrer materiellen Bedeutung sein, da ihnen nur ein Schein davon für eine höhere, auf das schöpferische Vermögen der Kunst begründete Bestimmung bleibt, wobei kein Zufall waltet, sondern sich Alles einer höchsten, geistigen Gesetzmässigkeit unterworfen zeigt. Diese beherrscht selbst das Material, womit der Künstler arbeitet, und gewährt ihm in der Anwendung eine Verfeinerung und künstlerische Veredlung, welche das Grobe des Stoffes vergessen lässt und jene leuchtende Klarheit und Wärme der Farbe erreicht, welche bei holländischen Gemälden so zauberhaft anzieht. Nicht weniger findet jeder Pinselzug in sicherer Leichtigkeit und

spielender Anmuth seine Verklärung, um die Anstrengung der Arbeit vergessen zu lassen, und zugleich mit Allem, was das Kunstwerk vom ersten Gedanken bis zur letzten Handhabung hervorbringt, nur von freier, heiterer Schöpfungskraft zu zeugen.

So erlangt auch die gemeinste Vorstellung eine Idealität, wenn auch nicht in dem gemeinen Sinn, welcher diese in antikisirenden Formen, im Ausdrucke schmeichelnder Sinnlichkeit und süsslicher Empfindungen sucht, aber desto mehr im wahren Sinne der Kunst.

Um die Zeit, als Adrian van Ostade nach Holland kam, sich daselbst für die Malerei auszubilden, hatte die angedeutete Richtung derselben bereits allgemeine Anerkennung und Theilnahme gefunden, viele treffliche Künstler behandelten die mannichfachsten Aufgaben sogenannter Genre-Bilder mit einer Meisterschaft, welche das Vollkommenste der Art, was das 17. Jahrhundert bald darauf hervorgebracht hat, nahe vorbereitet zeigt. In den meisten holländischen und niederländischen Städten bearbeiten in dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts namhafte Meister die nächsten Erscheinungen der Gegenwart für höhere, selbstständige Kunstbestimmung. Blumen, Früchte und die verschiedensten Gegenstände des sogenannten Stilllebens malten Johann Breughel und seine Schüler Daniel Seghers, Jacob van Es, Adrian van Utrecht und Andere; für innere und äussere Architekturen zeichneten sich Peter Neefs, Heinrich van Steenwyck, Peter Saenredam, Lievin und Emanuel de Witte, van Bassen und Mehrere aus. Vorzüglich hatte sich schon seit frühen Zeiten die Landschaftsmalerei geltend gemacht und hatte unter vielseitigen Bestrebungen seit Herri met de Bles, Patenier, Corn. Matsis bis auf Peter und Johann Breughel, Roland Savry, David Vinkenbooms, Gillis van Coninxloo, Adrian Stalbent, Peter Lastman, Alexander Kierincx, Gillis Hondekoeter, Jodocus de Momper, Lukas van Uden, Paul Brill u. A. m. eine vielseitige Entwicklung genommen. Schellinx, Palamedes Palamedessen, Martsen de Jonge u. A. bearbeiteten Schlachten, Reitergefechte und Pferdestücke, so wie Franz Snyders und Andere vorzugsweise Thiere, C. Vroom aber, Percellis, Artveld etc. die Zustände des Meeres sich zur Aufgabe machten. Bei Darstellung des Portraits hatte man seit den frühesten Zeiten der niederländischen Kunstgeschichte nicht aufgehört, den Menschen in seiner individuellsten Wahrheit darzustellen, so dass selbst Maler, welche historische Aufgaben in den schwülstigsten Manieren behandelten, Bildnisse jedoch mit Begebung fremder Zwecke und gesuchten Strebens mit treuem Gefühl für individuelle Formen und Züge auffassten und in Farbe, Beleuchtung und Helldunkel zum reinen Kunstwerke erhoben. Gortzius, genannt Geldorp, Moreelse, Miereveld, van Dyck, Franz Hals, Rembrandt van Ryn und viele Andere glänzten hier als grosse Meister. Eben so hatten sich auch Darstellungen ge-

meiner Lebenscenen frühzeitig schon für selbstständige Kunstwürde durch Peter Breughel, Vater und Sohn, durch Peter van Aertsen und Andere geltend gemacht und nach einem schwierigen Entwicklungsgange sich unter David Teniers, Vater und Sohn, J. de Wael, Franz Hals u. A. m. dahin gesteigert.

Besonders zeichnete sich Franz Hals neben einer Meisterschaft im Portrait, die ihm den van Dyck nahe stellte und ihm die besondere Achtung desselben erwarb, auch durch Gemälde aus, in welchen er Personen der niederen Volksklasse theils in halben Figuren, theils in grösseren Compositionen in einer Weise darstellte, deren Auffassung und Durchbildung entschieden an die Wirkungen erinnert, welche Ostade etwas später in erhöhter Vollkommenheit zu erreichen wusste. Franz Hals war sich der reinen Kunst-Zwecke und Wirkungen bereits deutlich bewusst worden und stellte das nächste Leben mit geistreicher Laune und tüchtiger Meisterschaft in charakteristischen Zügen voll treuer Wahrheit und mit malerischem Gefühl für ästhetische Wirkung dar. Er war im Jahre 1584 in Mecheln geboren, hatte in seiner Jugend die Malerei bei Carl van Mander, dem Vater, erlernt, und sich darauf in Harlem niedergelassen, wo seit frühen Zeiten schon viele ausgezeichnete Maler der reizenden Umgebungen wegen gern ihren Wohnsitz nahmen und sich eines ungestörteren, billigeren und behaglicheren Lebens erfreuten, als ihnen die geräuschvolleren, grösseren Handelsstädte gewährten. Hier erreichte Franz Hals bis 1666 ein 82jähriges Leben in thätigem Künstlerberufe auf dem sicheren Boden seiner Volksthümlichkeit und im Geiste seiner Zeit, während er zugleich eine Schule erhielt, in welcher viele Künstler und unter ihnen einige der grössten Meister der nächsten Zeit ihre Bildung fanden.

In diese Schule kam auch Ostade, ohne dass uns bekannt ist, in welchem Jahre seines Lebens. Lässt sich jedoch vermuthen, dass er nicht vor seinem 14. Jahre die Reise von Lübeck unternahm und nicht später, als mit seinem 18. Jahre, so müsste dies zwischen die Jahre 1624 bis 1628 fallen, da er 1610 geboren war. Damals wäre denn Franz Hals 40 bis 44 Jahre alt gewesen, eine Lebenszeit, wo die Reize der Sinnlichkeit wohl noch manche Verirrung erregen konnten, von welchen seine Biographen — deren Zuverlässigkeit jedoch höchst ungenügend ist — manches Schlimme erzählen, als, dass er in roher Lebensweise seine meiste Zeit schwelgerisch in den Wirthshäusern zugebracht und unterdess seine Schüler zu Hause eingesperrt bei manchem Mangel habe arbeiten lassen, um ihre Bilder dann für seinen Gewinn zu verkaufen. Wie dem auch sei, gewiss haben diese Biographen zu wenig erwogen, dass der damalige Stand sittlicher Bildung und kräftiger Ergötzlichkeit ein ganz anderer war, als zu ihrer Zeit. Sie erzählen, dass Ostade hier den zwei Jahre älteren

Adrian Brouwer als seinen Mitschüler kennen gelernt und verwandte Kunstrichtung sie zu Freunden gemacht habe, dass Brouwer in einem drückenden Verhältniss zu seinem Meister stand, was sein höchst leichtfertiger Sinn wohl leicht veranlassen konnte, und Ostade ihm zur Flucht aus dessen Hause behülflich gewesen sei. Wichtigeres ist uns leider nicht aus diesem Bildungsalter noch aus der späteren Zeit überliefert: wir vermögen daher nur aus den günstigen Erfolgen zu beurtheilen, dass die Schule des Franz Hals für Ostade's Künstlerbildung die glücklichste müsse gewesen sein, indem er durch sie zum grossen Meister reifte. Ohne Zweifel fand er auch bald Anerkennung und Achtung in Harlem, da er sich daselbst niederliess, Frau und Kinder besass, wie uns ein Bild im Pariser Museum bezeugt (siehe das von Filhol herausgegebene Pariser Museum, No. 596, das ihn selbst mit seiner Familie vorstellt), und bis zu seinem 52. Lebensjahre dort verweilte. Als jedoch im Jahre 1662 die französischen Truppen sich Harlem feindlich näherten und er den kriegerischen Unruhen ausweichen wollte, fasste er den Entschluss, in seine Vaterstadt Lübeck zurück zu kehren. Er verkaufte desshalb Bilder, Kunst- und Hausgeräthe so viel er vermochte und begab sich nach Amsterdam, um sich daselbst einzuschiffen. Hier traf ihn jedoch bei dieser Gelegenheit ein dortiger Kunstfreund, Constantin Sennepart, der ihn zu einem Aufenthalte in seinem Hause einlud, worüber die Weiterreise unterblieb und Ostade 23 Jahre in Amsterdam lebte, bis er 75 Jahre alt im Jahre 1685 sein glorreiches Leben endete.

Ostade's Werke fanden stets den grössten Beifall gebildeter Kunstfreunde, wurden stets als Kleinode der erwähltesten Cabinette betrachtet und wenn sie verkäuflich wurden, stets theuer, oft zu ausserordentlichen Preisen bezahlt. Ein Meierhof z. B. im Cabinet des Herrn Gaignot ward um 10800 Livres versteigert; das Bildniss eines Mannes, der mit einer Frau spricht, im Cabinet Helsleuter zu Amsterdam, welches 1810 zu Paris verwerthet wurde, fand den Preis von 7000 Francs u. s. w. Dennoch vernimmt man nur zu häufig die abgeschmacktesten Urtheile über Ostade's Bilder. Verschiedene Kunstschriftsteller, besonders des 18. Jahrhunderts, welche sie nur nach dem Maassstabe ihrer eigenen in Vorurtheilen nur zu oft befangenen Bildung beurtheilen, verbreiten in Lob und Tadel so ungereimte Ansichten darüber, dass wir gern vermeiden, hier näher darauf einzugehen. Einseitig von vornehmen Ideen über die Würde der Kunst eingenommen, wissen sich diese Herren sämmtlich die niederen Zustände in Ostade's Bildern nicht anders zu erklären, als dass sie ihn für einen gemeinen rohen Menschen nehmen, der mit dem Pöbel sein Leben theilte, dabei aber ein Maler war, der seinen derartigen Bildern durch Farbe, Helldunkel u. s. w. ungewöhnliche Verdienste zu ertheilen wusste.

Diesen absprechenden Ansichten über Ostade's Persönlichkeit und Bildung widersprechen schon seine Portraits, welche J. Gole einmal nach Ostade's eigener Zeichnung, ein anderes nach C. Dusart's Gemälde in Schwarzkunst bearbeitet hat, und welche so individuelle Züge tragen, dass sich treue Aehnlichkeit nicht bezweifeln lässt. Eine feine, empfindsame Physiognomie, ein würdiges Bewusstsein zeigen diese Gesichter, deren Augen so scharf beobachtend, als gutmüthig heiter blicken, deren Mund zufriedenes Wohlwollen und Verstand ausdrücken. Selbst das Aeussere seiner Bekleidung lässt den feinen, wohlhäbigen und gebildeten Mann nicht verkennen, so dass wir nicht anstehen können, seinen moralischen Werth auf einer Höhe der Sittlichkeit seiner Zeit zu erkennen, wovon denn auch nicht weniger seine Werke zeugen, wenn wir vorurtheilsfrei ihren Gehalt betrachten. Die genialen Anlagen, womit die Natur diesen Künstler begünstigt hatte, nahmen zwar keine Richtung zur Darstellung idealer Zustände oder ausserordentlicher Begebenheiten, sondern fanden in rein malerischen Wirkungen ihr Ziel. Wie der Künstler der Musik nur in Tönen denkt, in Harmonien empfindet und Künstlerisches hervorbringt, so dachte und fühlte und bildete Ostade nur in malerischen Formen in dem Zauber der Farbe, in dem Lichtspiele des Helldunkels, in allen jenen Reizen, welche die schaffende Phantasie des Malers in den seiner Kunst eigenthümlichen Mitteln der Darstellung zu entfalten weiss. Diesem künstlerischen Drange zu Folge musste sich Ostade nothwendig am meisten von den Gegenständen angezogen fühlen, welche sich am fügsamsten dafür zeigten und da er nun nach individueller Neigung eben menschliche Figuren malte, so war es natürlich, dass er seine Aufgaben in dem Kreise der Gesellschaft suchte, der am wenigsten von Sitte beherrscht, am freiesten von conventionellen Zwang jenes Princip des Malerischen am meisten begünstigt. Im niedrigsten Kreise des Lebens, wo weder Abgeschliffenheit, noch Mode oder Anmassung der Kunst conventionelle Rücksichten zumuthen, wo naive Wahrheit, heitere Gemüthlichkeit, fröhlicher Humor ihr freiestes Element finden, fand er den günstigsten Stoff für seine künstlerischen Stimmungen. Auch lag dieser Kreis seiner Aufgaben bei einem Volke wohl nicht zu fern, um verstanden und beliebt zu sein, ja selbst einen poetischen Anstrich zu gewinnen, welches ohne Hofleben die verschiedensten Stände vermöge einer allgemeinen Freiheit zu gleichen Rechten verband, wo Wohlhabenheit nur reichlichere Annehmlichkeiten gewährte, die niederen Stände aber durch stete Wechselwirkungen in einer gewissen Verwandtschaft zu den vornehmeren standen.

Bei dem Eingehen in solche Aufgaben erscheint Ostade allerdings so fern davon, mit einem vornehmen Sinn auf den Kreis derselben herab zu blicken, sondern zeigt sich vielmehr mit allen Lebens-

gefühlen und inniger Lust so ganz dabei, weiss die darzustellenden Personen so individuell, so lebendig und seelenvoll wieder zu geben, dass sich nie ein entlegenes Motiv dabei bemerklich macht und er ihnen gewiss ganz ungetheilt angehört. Ist dies aber ein Grund, seiner Person eine rohe Gemeinheit zuzuschreiben? Vermag denn nicht das Genie nach seiner höheren Fähigkeit auch die entferntesten und widersprechendsten Zustände geistig zu erfassen, zu durchdringen und über ihre nächste Bedeutung zu erheben, ohne ihnen in realer Bedeutung anzugehören? Mochte Ostade sicher viel und mit Liebe unter den gemeinen Ständen leben, sollte er selbst zuweilen manches mit ihnen getheilt haben, so vermag dies nur von zufälligen Zügen seines Lebens zu zeugen, während alle seine Werke beweisen, dass er hoch über denselben stand. Denn nie malte er das Gemeine und Ungebildete für gemeine und rohe Absichten, sondern schildert vielmehr mit sittlicher Ueberlegenheit, mit reinem und zartem Gefühl die Zustände des vernachlässigsten Lebens für heitere, beruhigende Erhebung.

Diese Reinheit seines künstlerischen Gefühls zeigt sich zunächst in der heiteren Laune seiner Auffassung des gemeinen Lebens. Niemals stellt er es in seiner platten Gemeinheit dar, sondern verwebt mit den charakteristischen Zügen desselben einen ergötzlichen Humor, wo tölpisch als elegant, beschränkt als witzig, plump als liebenswürdig erscheint und weiss dabei stets die schwächsten und gebrechlichsten Zustände von dem, was wir als beneidenswerthen Vorzug anerkennen, in beschränkter Treuherzigkeit dürftiger Individuen und in den natürlichen Empfindungen derselben als beneidenswerth glücklich erreicht darzustellen. Man sehe nur die schöne Sammlung der eigenhändig von Ostade radirten Vorstellungen mannichfacher Lebensscenen, auf welche wir unsere Betrachtung hier wesentlich beziehen, da jeder Kunstfreund leichter Gelegenheit findet, sie sich zu vergegenwärtigen, als einzeln in Cabinetten und Gallerien zerstreute Gemälde: man sehe diese Radirungen alle, und gewiss, ein unbefangenes Auge wird keine rohe Gemeinheit in ihnen erblicken. Möchte z. B. das Motiv des Blattes No. 18 (nach Bartsch Peintre-Graveur) Manchem dieser Meinung widersprechend erscheinen, so ist doch bei näherer Betrachtung auch hier nicht zu verkennen, dass der gewaltsam ausbrechende und Mord drohende Zorn der sich beim Kartenspiel veruneinigten Bauern nur Lachen zu erregen vermag, indem der eine so erschrocken zurückweicht, der andere aber in so kraftlosem Aufbrausen ihn mit dem Messer bedroht und dabei noch von dem dritten zurückgehalten wird, dass ganz und gar kein Blutvergiessen zu besorgen ist. Finden sich sonst einige ihm zugeschriebene Radirungen, deren Inhalt sich nicht mit Ostade's feinen Gesinnungen verträgt, wie die Lauserin, der Pisser etc.,

so ist bereits auch schon entschieden anerkannt, dass sie ihm mit Unrecht zugeeignet wurden. Eben so ist in gar manchem Kupferstich, der den Namen unseres Künstlers zur Unterschrift trägt, wohl mancher Zweifel zu setzen, da es nur zu häufig geschehen ist, dass Kupferstecher (selbst gleichzeitige) theils aus Mangel sicherer Kenntniss, theils um ihre Arbeit dem Publikum günstiger zu empfehlen, den Namen eines berühmten Malers darunter setzten, dem der Gegenstand zu entsprechen vermochte.

Gewiss beruht die gemüthliche Stimmung, der heitere Humor, die feine Charakteristik, welche Ostade's Radirungen zu bewundern geben, nicht auf einem gewöhnlichen Produciren des Malers, sondern auf der höheren Stellung des Künstlers, von welcher derselbe seine Aufgabe so leidenschaftslos als liebevoll überblickt, und die dürre Armseligkeit des gebotenen Gegenstandes vor einer heiteren Stimmung vergisst, die er in sie trägt. Diese lässt ihn in dem beschränktesten Vermögen der darzustellenden Personen die vollkommenste Zufriedenheit, in den armseligsten Wünschen derselben eine Glückseligkeit aussprechen, wie sie dem Begünstigten der Erde nicht leicht zu Theil wird. Ist es nicht rührend und erhebend, da zu sehen, wie das Schicksal auch seinem vernachlässigsten Kinde doch ein Schärflein zugeworfen hat, das dieses sich mit dem Reichthum einer Krone anzueignen weiss! Hätte Ostade aber diese gemüthlichen Stimmungen, diese heitere Laune, diese Zustände der Glückseligkeit in seinen Bildern durch wohlgebildete, vom Schicksal begünstigte Menschen darstellen wollen, so würde er damit nur die platte Wahrheit ausgesprochen haben, dass dies ganz in der Ordnung so sein müsse: sie aber bei Menschen erreicht zu sehen, welche unser Mitleid zu erregen geeignet scheinen, diese im Besitze der frohesten Lebensgefühle zu finden, welche wir bei den vollkommensten Mitteln doch nicht leicht zu erreichen wissen, verbreitet einen höheren, einen poetischen Reiz über die Vorstellung. Wenn daher Ostade auch wirklich seine Personen in auffallender Hässlichkeit vorstellt, so ist diese um des Contrastes der äusseren Dürftigkeit und inneren Glückseligkeit willen doch als eine wahrhaft poetische zu erkennen, indem sie das reine Gemüthsleben des Menschen gerade so mächtiger abspiegelt, als sie einen gedrückten Zustand verklärend umstrahlt.

Wie sehr man diesem Künstler auch häufig die Hässlichkeit seiner Gestalten zum tadelnden Vorwurfe gemacht hat, so wird doch selbst ein ganz unkünstlerisches Auge bekennen müssen, dass ihre Erscheinung weder Mitleid und Ekel, noch ein herabstimmendes Missfallen errege: wie viel weniger vermöchte sie das für den Kunstfreund, der sie in den eigenthümlichen Mitteln der Kunst, in Zeichnung, Helldunkel, Farbe u. s. w. so zaubervoll verklärt erblickt, dass sich alle reale Wahrheit derselben davor gänzlich

verliert. Indem diese Personen nach dem rein künstlerischen Zustande ihrer Erscheinung den innigsten Kunstgenuss gewähren, geben sie zugleich die segensvolle Güte des Schicksals zu erkennen, welches mit ewiger Gerechtigkeit auch die gedrücktesten Verhältnisse bereichert, und es ist als ob der Künstler uns zurufe: „Kommt her, ihr Unzufriedenen, ihr Zweifler an der ewigen Güte und Gerechtigkeit, kommt und sehet aus meinen Bildern, wie dem unverwöhnten Sinne bei drückender Armuth das beneidenswertheste Gut innerer Zufriedenheit und heiteren Frohsinns unverkümmert bleibt, wie die Gemüthlichkeit meiner Leute ihre äussere Dürftigkeit vergoldet und ihnen eine reinere Glückseligkeit gewährt, als andere bei dem Ueberflusse äusserer Güter zu erreichen wissen! Seht, welche Heiterkeit auf den Gesichtern meiner armseligen Geschöpfe wie ein Sonnenstrahl glänzt, wie ihre täppische Zufriedenheit den Schöpfer preist!"

Nicht zur Verwunderung mag es gereichen, wenn Manche in obiger Anerkennung der künstlerischen Verdienste Ostade's einen einseitigen Enthusiasmus, oder eine tadelnswerthe Lobpreisung finden. Bei der sehr gewöhnlichen Ansicht, Gemälde nur als Abbilder der Natur und des Lebens zu betrachten und ihren Werth nach den Begriffen davon zu ermessen, glaubt leicht jeder, sie eben so sicher beurtheilen zu können, als er Natur und Leben zu verstehen meint. Aus diesem Wahne sind stets die grössten Irrthümer in Beurtheilung der Werke der Malerei entstanden, denen keine andere Kunst so ausgesetzt ist. Der begeisterte Gedanke des Dichters entwickelt sich im Worte, im Rhythmus, das Gefühl des Musikers im Reiche der Töne, mithin in keiner dem Sichtbaren zu vergleichenden Gestalt, zum Kunstwerke: die Malerei hingegen findet ihr Dasein in sichtbaren Formen, und ist ganz auf die Erscheinungen der wirklichen Natur hingewiesen. Indem sie nicht ohne Nachahmung derselben zu bestehen vermag, ist jedoch darinnen nicht ihr Ziel zu suchen, ohne ihr damit eine ganz äusserliche und zufällige Bestimmung zu geben und die täuschendste Naturnachahmung zu ihrem höchsten Verdienste zu erheben. So aufmerksam auch der Maler die Natur zu beachten und nachzuahmen hat, so schliesst dies doch nicht seinen Endzweck in sich, sondern gilt ihm bloss als die Bedingung, unter welcher seine Ideen ihr reales Kunstdasein erlangen. Sein wahres Ziel ist in dem Urquell aller künstlerischen Fähigkeiten zu suchen, aus welchem ihm die Begeisterung für irgend eine Aufgabe kommt und er dieselbe in den Mitteln der Darstellung, als Zeichnung, Licht, Schatten, Colorit etc. zur sichtbaren Anschauung zu bringen weiss. Auf ein freies Schaffen, womit der Künstler eine Idee, eine besondere Stimmung seiner Gefühle, irgend einen bestimmten Zustand seiner inneren Anschauung in seinem Werke sichtbar, als abgeschlossenes Ganzes ausspricht, gründet sich also die Wahrheit

der Kunst, als eine ideelle, die sich zwar auf die Wahrheit der Natur als auf ihren realen Grund und Boden stützt und diese vollkommen in sich schliesst, während sie sich jedoch so hoch darüber erhebt, als die Idee des Künstlers nicht auf zufälligen Wahrnehmungen, sondern auf geistiger Durchdringung äusserer Anschauung beruht. Die geistige Ansicht des Künstlers, sein Gedanke von der Aufgabe, ist darum als die Seele seines Werkes zu betrachten, aus deren Tiefe sich die schöne Blüthe desselben entfaltet. Die Kunstformen, unter welchen dies geschieht, durch welche sich alles so deutlich und klar zeigt und durch welche auf eine das Auge anmuthig berührende Weise die ganze Stimmung der künstlerischen Begeisterung auf den Betrachter zurück wirkt, sind ganz und gar nicht der Natur abzuschreiben, sondern gehen frei aus den schaffenden Kräften der Kunst, gleichsam als der schöne Körper des wirkenden Geistes hervor. So wird das Gemälde, indem es sich an den Schein der Naturwahrheit hält, eine kleine selbstständige Schöpfung des Menschengeistes, findet in ihm seine Belebung und Gestaltung und verhält sich deshalb ähnlich zu ihm, wie die Weltschöpfung zum Geiste Gottes, als in ihm bedingt und vollendet. So wenig also die äussere Natur die geistige Wahrheit des Kunstwerkes gewährt, so wenig diese durch Berechnung noch durch Schulübung hervor zu bringen ist, so wenig vermag auch der Maassstab für unsere Beurtheilung desselben in etwas anderem gefunden werden, als nur im Erkennen des in der Malerei schaffenden Geistes. Nur in dem Nachempfinden, in dem Anbilden zu den Schönheiten und der Bedeutung, welche von dieser Seite das Kunstwerk erfüllen, in einem gewissen passiven Zustande derselben Fähigkeiten, welche das Kunstwerk hervor riefen, vermögen wir ein reines Gefühl und Bewusstsein für Kunst zu erlangen. Die Anlage dazu findet sich von Natur nicht bei dem einen Menschen wie bei dem anderen; oft wird sie ganz vermisst, oft nimmt sie eine besondere Richtung für Genüsse der Poesie, der Tonkunst, oder Malerei etc.; auch tritt sie in einem ungebildeten Zustande noch so wenig in voller Bedeutung hervor, als das Genie selbst, sondern erlangt wie dieses erst durch edlere Ausbildung seine reinere Gültigkeit. Deshalb ergiebt sich so häufig, dass der Eine nichts als das Abbild wirklicher Gegenstände oder Handlungen in einem Gemälde zu sehen und zu beurtheilen weiss, welches dem Anderen zur Begeisterung hinreisst und ihm ein Entzücken gewährt, wozu sich in der äusseren Bedeutung des dargestellten Gegenstandes kein Grund findet. Jene, auf dem schaffenden Geist des Künstlers beruhenden Principien der Malerei und die Schönheiten, die daraus fliessen, gestalten sich in den Werken dieser Kunst so endlos neu, als diese selbst hervorgehen, indem sie nach Zeit- und Volksvermögen, wie nach den Individualitäten der Künstler so mannich-

fach motivirt erscheinen, dass die engen Grenzen des Gegenwärtigen hier nur andeutend zu berühren erlaubten, was zur Rechtfertigung der für Ostade's Werke ausgesprochenen Verehrung sich in denselben vornehmlich bemerkbar macht, wobei wir uns besonders wieder auf seine Radirungen beziehen.

Ein freies, künstlerisches Wirken, welches diesen Radirungen einen von dem dargestellten Gegenstande unabhängigen Reiz gewährt, findet sich zunächst in der Art und Weise, womit uns der Künstler seine Darstellung vor Augen bringt, in dem künstlerischen Vortrage. Der Maler muss zeichnen und malen lernen, Hand und Auge muss durch Schule die Fähigkeit erlangen, sichtbare Gegenstände der Natur gut darzustellen, dass sie naturgemäss wahr auf der Fläche erscheinen, dies Verdienst ist ihm nicht höher anzurechnen, als jedem Anderen die Geschicklichkeit, seine Sache genügend zu machen. Allein wir finden bei Ostade mehr, als was das blose Machen gewährt; nirgends wird uns ein mühsam erlerntes Bestreben, nie eine Anstrengung verrathende Arbeit dabei fühlbar, keine wiederkehrende Gewohnheit, keine angenommene Manier langweilt unser Auge; sein in Uebung gereiftes Vermögen des Darstellens zeigt sich vielmehr in einem unabhängigen, freien, gefühlvollen Wirken für den Ausdruck seiner inneren Anschauung des Gegenstandes. Entfernt davon, das Auge des Betrachters durch zierliche Striche, durch einen schmeichelhaften Vortrag zu bestechen, drückt er so unabhängiger und reiner aus, was er für den Gegenstand fühlt. Seine Hand ist ganz von seinem Gefühle geleitet, jeder Strich zeigt sich als unmittelbarer Ausdruck desselben, indem er sich harmonisch allen Formen und Verhältnissen anfügt, und zugleich alle Personen so lebendig, so charakteristisch und ausdrucksvoll, in so gefälliger Gesammtwirkung darstellt, als sich irgend denken lässt. In leichter Sicherheit drückt die ungeschmeidige Spitze der Radirnadel Stellung und Bewegung jeder Figur aus, in malerischen Zügen deutet sie die Bekleidung derselben, Geräthschaften und alles Nebenwerk charakteristisch an, in kecker Bestimmtheit für nahe, in verschwimmender Zartheit für entferntere Gegenstände. Mit spielender Leichtigkeit bewegt sich der Strich die mannichfachen Zustände und Lichtspiele des Helldunkels u. m. anmuthig auszudrücken, stets regelfrei und bei Beachtung aller Naturwahrheiten doch nur für den Ausdruck seiner ästhetischen Ansicht von der Vorstellung. So verschwindet das Materielle der Arbeit, so verliert sich alles Absichtliche und Berechnete, alles Effectstreben in geistige Durchdringung des Striches, des Zuges der Hand, dass dieser gleichsam als der reine, klare, melodische Klang des Instrumentes erscheint, auf dem der Künstler sich hören lässt.

Wie wenig die Striche der Radirnadel und eben so des Pinsels, womit Ostade seine Werke hervorbrachte, bloss für die for-

melle Erscheinung berechnet, sondern von dem feinsten Gefühl geleitet und durchdrungen sind, zeigt sich überraschend, wenn man Copieen seiner Radirungen, Zeichnungen, Gemälde, selbst von geschickter Hand, mit den Originalen vergleicht. Sie mögen mit aufmerksamer Treue Strich für Strich nahahmen, oder in ungebundener Freiheit ihre Absicht erreichen, wie sinkt der lebendige Ausdruck, die Wahrheit des Charakteristischen zu gemeiner und roher Wirkung herunter, wie geistlos und trocken zeigt sich da das Ganze! Jener feine und lebendige Ausdruck, welchen Ostade durch den geistreichsten Vortrag darzustellen wusste, setzt freilich auch die edelste Reife seiner Anschauung der Natur und des Lebens voraus, welche nicht auf gemeinem Standpunkte gefunden wird und welche selbst in seinen Arbeiten zu erkennen, einen verfeinerten Sinn erfordert. Wie fein ist das Charakteristische jeder Figur, das Sprechende ihrer Physiognomie aufgefasst und gleichmässig in allen Formen und Bewegungen des Körpers und seiner Glieder empfunden! Welche grosse Naturwahrheit spricht sich da aus, ohne sich für äussere Bedeutung geltend zu machen, ohne Gemeinheit zu zeigen, oder in plumper Weise zu imponiren! So verlieren selbst die niedersten Personen, die, wie in Bartsch No. 8, 20, 21, 22, seiner Radirungen der Classe der Bettler anzugehören scheinen, alles Schmutzige, Ekelhafte oder Bedauernswürdige ihres Zustandes in der Ansicht, die er von ihnen zu nehmen weiss.

Wie durch den Vortrag, so weiss Ostade auch in der Auffassung und Darstellung der Bekleidung ein eigenthümliches Wohlgefallen und besondere Schönheiten zu entfalten. Diese ist ebenfalls bei unübertrefflicher Wahrheit, welche uns das Gewohnte und Abgetragene derselben, selbst die Verschiedenartigkeit gröberer und feinerer Stoffe erkennen lässt, nie gemein gedacht, strebt nie das Schmutzige oder Zerrissene ihres Zustandes geltend zu machen, indem sich ihre Behandlungsweise nur auf grosse Wahrheit stützt, um rein künstlerische Reize so bedeutungsvoller zu entwickeln. Alle Formen, in welchen die Bekleidung der Figuren in die Augen fällt, sind rücksichtlich ihres charakteristischen Verhaltens zu einer bestimmten Person und ihres Einklanges zur Gesammtharmonie des Bildes so bedeutsam als malerisch schön angeordnet. Bei aller Treue für das Volksthümliche der Tracht zeigt sich dieselbe nie in ermüdender Wiederholung noch in zufälliger oder gleichgültiger Weise, sondern bei charakteristischer Einheit in so phantasiereicher Mannichfaltigkeit, dass sie nie die angenehmste Wirkung auf das Auge verfehlt, während man sich jede Figur gar nicht anders als in der ihr ertheilten Bekleidung denken kann. Als Beispiele dienen auch hier die schon angeführten Radirungen, so wie überhaupt eine jede seiner Figuren gewiss nicht in schlichterer Wahrheit noch malerischer bekleidet zu

sein vermag. Denn kein Kleidungsstück ist um seiner selbstwillen in platter Wahrheit da, weshalb Ostade auch sehr weise vermeidet, es so sorgfältig und ausführlich darzustellen, als ihm leicht sein würde und er sich z. B. begnügt, die Falten und ihre Brüche mehr naturgemäss in malerischen Zügen anzudeuten, als sie mit besonderer Genauigkeit deutlich durchzubilden. — Eben so ist es mit allen andern zufälligen Gegenständen und Nebendingen im Bilde, die wir der Kürze wegen hier nicht näher berühren, um das Wesentlichste, seiner künstlerischen Schönheiten in Composition, Helldunkel und Colorit etwas näher zu beachten, worinnen zugleich alles unwesentlich Scheinende seine künstlerische Bedeutung mit findet.

Ostade's Bildern von mehreren Figuren liegt gewöhnlich mehr ein gewisses Verhalten individueller Zustände von Gesinnungen, Stimmungen und Gefühlen, als eine ausdrucksvolle oder sonst bedeutende Handlung zum Grunde; sie sind stets frei davon, eine novellistische Bedeutung anzunehmen und damit ein den reinen Gehalt des Kunstwerkes unvermeidlich beeinträchtigendes Neben-interesse in die Vorstellung zu bringen. Oft ist es ein behagliches Beisammensein bei Bier, Taback und launiger Unterhaltung, oder es sind zufällige Begegnungen und Gespräche, Beschäftigungen sehr gleichgültiger Art, gemüthliche Familienscenen und sonst fröhliche Lebensregungen und dergl., was uns seine Radirungen zeigen. Diese Wahl ist in so fern höchst weise, als das Interesse am Bilde durchaus nicht über den vorgestellten Moment hinausgeführt wird und nie ein besonderes Wissen, noch eine absichtliche Aufregung voraussetzt, aber auch so schwieriger, als der Stoff des Bildes an sich uninteressant ist, und alles, wodurch er uns fesseln und entzücken soll, einzig in den ästhetischen Schönheiten seiner bildlichen Darstellung erreicht werden muss. Denn ist der Ursprung jeder Schönheit auch nur in der geistigen Tiefe des Künstlers, in seinen Gedanken und Gefühlen für irgend eine Aufgabe zu suchen, so findet dieselbe doch erst mit dem Bilde selbst ihr Dasein, indem sie eine sichtbare Eigenschaft desselben wird. Aus der Art und Weise, womit der Künstler die aus dem Reiche der Natur entlehnten Gegenstände bildlich darstellt, entfaltet sich also ihre Blüthe. Die Mittel, mit denen er bildet, als Zeichnung, Helldunkel, Farbe und was sonst dahin zu rechnen ist, schliessen nicht bloss die Fähigkeit in sich, den Schein wirklicher Natur hervor zu bringen, sondern vermögen auch seine inneren Stimmungen und Empfindungen, sein Schönheitsgefühl in sich aufzunehmen und zur sichtbaren Erscheinung zu bringen. Sie sind geeignet, recht eigentlich der sichtbare Wohlklang jeder künstlerischen Begeisterung zu werden. Nach dem besonderen Zustande derselben für eine bestimmte Aufgabe weiss der wahre Künstler alle einzelnen Züge und Verhältnisse der bildlichen Dar-

stellung so gegen einander abzuwägen und unter sich zu verknüpfen, dass sie sich zu seiner inneren Anschauung als äussere Gestaltung, gleich wie der menschliche Körper zu der ihn belebenden Seele verhalten. Als ein nach geistigen Principien durch das Genie zur bildenden Kunst Erzeugtes und Belebtes, als ein für die sichtbare Gestaltung von Empfindungen und Ideen rein Erfundenes, sind demnach alle die Verhältnisse zu beurtheilen, unter welchen das Bild selbst hervorgeht. Die nächste Wirkung dieser eigenthümlichen Verhältnisse der bildenden Mittel tritt mit dem Entwurfe der Composition, einer Vorstellung, hervor. Es lässt sich dafür als bekannt voraussetzen, dass die Vereinigung einförmiger Gestalten unsere Anschauung ermüdet, während eine angenehme Mannichfaltigkeit derselben sie angenehm erregt; dass zarte Schwingungen von Linien und Formen einen sanften, harte und scharfe hingegen einen unruhigen und herben Eindruck verursachen; dass sich also ein geistiger Ausdruck des Bildes darauf begründe, und eine künstlerische Verknüpfung so verschiedener Eigenschaften die anziehendsten Zustände zu gewähren vermag. Dieses Verhalten der Linien und Formen an sich und in gegenseitiger Wirkung verstand Ostade für den ästhetischen Gehalt seiner Bilder auf's glücklichste zu behandeln. Judem, wie schon voraus bemerkt wurde, die trockne Alltäglichkeit seiner Vorstellungen des gemeinen Lebens nur in malerischer Wirkung ein ästhetisches Ziel zu erreichen vermochte, weiss er alle Gegenstände eines Bildes nach seiner inneren Anschauung derselben in so malerischer Form zu gestalten, dass sie das Innere des gleich empfänglichen Betrachters auf höchst reizende Weise analog erregen. Dies Verhalten malerischer Wirkung zu inneren Zuständen erinnert unwillkürlich wieder an den Anklang der Töne zu demselben, wie denn überhaupt das malerische Element der bildenden Kunst in ganz paralleler Richtung zur Musik steht, und seine Tonart, seinen Takt und Ausdruck in der besondern Gefühlsstimmung für irgend eine Aufgabe findet.

Werfen wir einen Blick auf Ostade's Radirungen, so zeigen sich bei den Vorstellungen blosser Brustbilder in No. 1 bis 4 nur sehr wenige und einfache Formenverhältnisse. Es ist hier bloss darum zu thun, in den Formen und Zügen des Gesichts einen bestimmten Menschen in gefälliger Wirkung so vorzustellen, dass wir uns bei der Betrachtung in das innerste Leben desselben zu fühlen vermögen, wobei alles Weitere als die nothwendige Bekleidung, hier die Kunstauffassung nur zu störenden Nebenbetrachtungen ableiten würde, während sich diese Theile der Bekleidung in Formen und Behandlung nicht gleichgültig, noch zufällig, noch bloss stoffartig dazu verhalten, sondern in so charakteristischen und zugleich in so malerischen Formen, dass sie einmal ganz unveränderlich Eins mit dem Ausdruck des Gesichts

zu sein scheinen und zweitens in malerischer Wirkung (jenem Ausdruck analog) das Auge so berühren, dass wir auf's angenehmste und lebendigste wieder empfinden, was der Künstler dafür fühlte.

Bei den Halbfiguren No. 5 bis 8 etc., wo der innere Zustand des Menschen sich nicht bloss in dem Gesicht, sondern auch in anderen Theilen des Körpers und in seiner Bewegung ausspricht, und sich in dem Verhalten von Umgebungen dazu kund giebt, sind schon mehr und mannichfachere Formen sowohl charakteristisch zu vereinen, als in malerischen Wohlklang nach den Empfindungen zu stimmen, mit welchen der Künstler jede dieser Aufgaben betrachtet. Wie wenig macht sich jedoch hier irgend etwas an sich, oder mit Uebergewicht für äussere Bedeutung geltend, wie mässig und sich gegenseitig aufwiegend ist alles gehalten, um die dargestellte Figur und ihre Handlung als ein abgeschlossenes Ganzes in charakteristischer Wirkung und malerischer Anmuth so zu zeigen, dass sich nichts dabei vermissen lässt und die Darstellung in reiner Kunstbedeutung vor Augen tritt! In No. 9 drücken doch gewiss die einfachen Theile des Hauses, vermöge ruhiger, klarer und anziehender Formenverhältnisse sehr harmonisch die gemüthliche Zufriedenheit des Bierwirthes aus, der in der halbgeöffneten Thüre ruhig abwartet, bis ein Gast eintreten wird, — zeigen schon an sich einen zur Annäherung einladenden Zustand und vereinigen sich mit der Figur selbst für den ästhetischen Ausdruck der künstlerischen Gefühlsstimmung, die als seine Seele das Bild durchdringt. Die einfachen Linien und Formen des gleichgültigen Fensters, welches in No. 10 die herausblickende Halbfigur umgiebt, accordiren in so malerischen Verhältnissen zu derselben, stehen so einklangsvoll in Gegengewicht zu den bewegteren Formen der Figur, dass sich für die bedeutungsvolle und schöne Wirkung des Ganzen gewiss nichts hinzuthun noch wegnehmen lässt, ohne die Einheit desselben zu beeinträchtigen. Möge auch nur dem Künstler selbst das Gesetz klar und deutlich sein, wonach er jeder einzelnen Form gerade nur diesen und keinen anderen Ausdruck giebt, und sie eben nur so mit anderen in Verbindung bringt, möge ihm nur das Weinlaub in der oberen Ecke z. B. ein ganz wesentlicher und nothwendiger Theil des Bildes sein, stets bleibt dies alles auch für uns die unveränderliche Bedingung, wodurch seine innere Ansicht, das künstlerisch Seelenvolle des Bildes uns auf eine eigenthümliche, schöne Weise zu erfreuen vermag, wie dieses derselbe Gegenstand in der Wirklichkeit des Lebens nie gewähren kann.

Die Gruppe der Beiden in No. 11 würde unbedeutend und reizlos erscheinen, wenn die wenigen Umgebungen nicht wirkten, sie in malerischer Anmuth erscheinen zu lassen; nehme man z. B.

nur die für äussere Bedeutung ganz gleichgültige, ja unnütze Ecke links oben am Fenster weg, welche Leere würde dadurch die schöne Wirkung des Ganzen beeinträchtigen! Eben so würde das Zufällige der Begegnung und des Gesprächs in No. 12 sich nicht nur fragmentarisch, sondern auch wirkungslos aussprechen, wenn die Figurengruppe nicht durch entsprechende Umgebungen bedeutungsvoller und zugleich im Einklange mehrfacher malerischer Schönheiten wirkungsvoll erschien.

Die fröhliche Lebendigkeit der Figurengruppe No. 13 spricht sich unter mannichfacheren und belebteren Linien und Formen bedeutungsvoll und malerisch schön aus, während die einfache gemüthliche Scene in No. 14 ihre Bedeutung und Anmuth in einem ruhigen, klaren Verhältniss aller Formen findet. So sind No. 15 bis 17 (der leere Krug, die begehrte Puppe und die Schule) nicht weniger charakteristisch für den eigenthümlichen Zustand jeder Vorstellung gedacht, als in malerischen Verhältnissen zu einer bildlichen Wirkung vollendet, womit der Betrachter zu keiner aufzählenden Vergleichung, sondern zu dem freien Nachempfinden der poetischen Stimmung des Künstlers für das Ganze unwillkürlich erregt wird. Heftig wirkende, unruhig in einander greifende Formenverhältnisse wirken in No. 18 der Handlung gemäss auf das Auge und finden durch die Einförmigkeit anderweiter Umgebungen und durch den ruhigen Hintergrund ihren Gegensatz sowohl für erhöhte Wirkung, als für abgeschlossene Einheit des Ganzen. No. 20 bis 22 (die sogenannten Bettler) sind in Charakteristik und Physiognomie so abgeschlossene und in den sie aussprechenden Formen so vollendete Personen, dass jede anderweite Umgebung nur zu stören und den Eindruck zu schwächen vermöchte. Eben so bei No. 24, einen lustigen Bruder vorstellend, den seine Frau aus dem Wirthshause abgeholt zu haben, und unter Zureden, welches er mit Schalkheit aufnimmt, nach Hause zu nöthigen scheint. Dieser aufgeregtere Gemüthszustand zeigt sich in beiden Personen schon so abgeschlossen und so malerisch anziehend ausgedrückt, dass der Künstler kein weiteres Beiwerk, keine mitwirkenden Formen für die klare und wohlgefällige Darstellung seiner Ansicht nöthig fand. Dagegen weiss er in No. 25 das an sich gleichgültige Gespräch zweier Personen durch ziemlich weitläufige Umgebungen interessant und wohlgefällig zu machen, indem er in demselben einen gemüthlichen Zustand anschaulich macht, der die Situation dieser Personen, ihre individuelle Stimmung, ihre Lebensempfindungen, gleichsam in poetischer Schilderung motivirt, dass wir beim Anblicke dieses Bildchens klar und vollständig als schönes Ganze empfinden, was Ostade als geistiges Leben hineinlegte. So ähnlich bei No. 27, 31, 32 (der Schuhflicker, die Spinnerin, der Maler) und andere. Die Anordnung von No. 33 ist in allen Ver-

hältnissen von Linien und Formen der mannichfach hier zur Ansicht gebrachten Gegenstände so der Ansicht von dieser Aufgabe entsprechend, so durchdrungen von dem Gefühle einer zur Gewohnheit gewordenen Geschäftigkeit des häuslichen Lebens, wo alles auf die Hände des Vaters und der Mutter wartet, dass wir auf dem schönsten Wege bildlicher Wirkung diesen Zustand auf's vollkommenste nachempfinden. Die Composition des Tischgebets No. 34 ist in allen Gegenständen und ihren Formenverhältnissen so der Sammlung und Ruhe des dargestellten Momentes entsprechend, dass dieser durch alle Einzelheiten wiederklingt und das Ganze als Einheit des künstlerischen Gefühls durchdringt. Mögen diese Andeutungen genügen, auf die künstlerischen Schönheiten in Ostade's Composition aufmerksam zu machen und zur Wahrnehmung der noch weit vielseitigeren und grösseren Schönheiten zu führen, welche sich aus vielseitigen und reicheren Verhältnissen der malerischen Anordnung ergeben, wie z. B. bei No. 44 bis 50 seiner Radirungen.

Wenn der künstlerische Gedanke in der Composition durch ein analoges Verhalten der Gegenstände nach ihrer Räumlichkeit sein bildliches Dasein erlangt, so ist dies doch eigentlich nur von den Umrissen ihres Flächeninhaltes zu verstehen, da die plastische Erscheinung jeder Form erst mit der Anwendung von Licht und Schatten bewirkt wird. Diese Träger der bildlichen Erscheinung, womit die darzustellenden Gegenstände erst in Runde und Fülle ihrer Formen naturgemäss wirken, umfassen wir hier in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes Helldunkel (im engeren Sinne wird es häufig für den Mittelzustand zwischen Licht und Schatten, für das Halbdunkle genommen), welches alle die mannichfachsten Verhältnisse der Beleuchtung umfasst. Das Helldunkel schliesst demnach nicht nur das wesentlichste Mittel für täuschende Naturnachahmung in sich, sondern es gewährt der Phantasie auch wiederum den weitesten Spielraum alle Gefühlszustände des Künstlers unter so eigenthümlicher als schöner Wirkung zur Anschauung zu bringen. Ja gerade so wesentlich, als auf dem Helldunkel die sinnliche Erscheinung des Bildes beruht, je mehr es damit dem Aeussern desselben angehört, so entschiedener muss es eine geistige Durchdringung und Belebung an sich erfahren, um die ästhetische Schönheit des Bildes zu fördern und sie nicht herabzuziehen. Deshalb ist das Helldunkel des Ostade auch keineswegs bloss eine geschickte Nachahmung der Natur für die Wahrheit der plastischen Wirkung. Ohne materiell zu erscheinen, wie es die genaueste Nachahmung der Natur zur Folge haben würde, ist dasselbe doch so wahr gedacht und wirkt vollkommen fasslich und klar nicht bloss für den eigenthümlichen Zustand eines Bildes, sondern auch für die Schönheit seiner Erscheinung. Stets verhält es sich in Uebereinstimmung zu der Gesammtwir-

kung des Bildes nach ein und demselben Gefühl des Künstlers, welches alle anderweiten Stadien der Hervorbringung durchdringt und hier in den Massenverhältnissen von Licht und Schatten sowohl, als in den mannichfachsten Uebergängen, in belebenden Reflexen etc. so genussreich für das Auge wird, als die Töne der Musik für das Gehör.

Da der empfängliche Betrachter in jedem Blatte von Ostade's Radirungen das reichste Gefühl für Helldunkel in dem eigenthümlichsten Ausdrucke für den Sinn der Darstellung, so wie in phantasiereicher Entfaltung für die Schönheit derselben nicht verkennen kann, begnügen wir uns hier weitläufiger darüber zu werden und erinnern nur beiläufig noch an einige seiner Radirungen. Welch eigenthümlicher Reiz des Helldunkels zieht z. B. bei No. 23 das Auge zu diesem vernachlässigsten Winkel des wirthschaftlichen Bauernlebens; wie gemüthlich zufrieden und heiter fühlen wir diesen elenden Schoppen der Armseligkeit! Dies gewährt die freie, phantasiereiche, nicht für die Naturwahrheit berechnete Wirkung des Helldunkels. Jenes so heiter und klar gefühlte Licht erreicht seine Wirkung im Contraste zu dem morschen Breterverschlage und dringt unter so phantasiereichen Verhältnissen in den düstern Raum, erhellt denselben in so mannichfachen Rückklängen des Reflexes und nimmt dabei einen so harmonischen Einklang zu der Composition und dem Vortrage des Bildes, dass wir das freieste Wohlgefallen an dem Ganzen finden, ohne an ein Wie oder Warum dabei zu denken.

Von der kleinen Landschaft No. 26 lässt sich nicht sagen, dass eine vorzugsweise schöne Parthie der Natur dazu gewählt, noch dass sie in irgend einer Hinsicht der Natur mit genauer Treue nachgeahmt sei, am wenigsten in der Wirkung des Helldunkels, welches in diesem Falle manche Abweichungen finden würde. Dennoch, wie die Composition hier eine einfache stille Ländlichkeit ausdrückt, so giebt uns das Helldunkel in künstlerischer Freiheit den Zustand eines klaren, behaglichen Sommertages entschieden und schön zu fühlen, der Vortrag selbst spricht so ganz dieses gemüthliche Sichgehenlassen in anspruchslosem Naturgenuss aus, ohne dass irgend eine Naturvernachlässigung störte, da eben das Ganze nicht in prospektartiger Absicht, sondern in dem Geiste innerer Wahrheit bildlich gestaltet wurde. Welch einen eigenthümlichen Zauber schliesst das Helldunkel bei No. 32 (der Maler in seiner Werkstatt) in Verein mit der Composition in sich; wie ganz verschieden wirkt es bei No. 33 (der Familienvater) als lebendigster Ausdruck der Gefühlsstimmung für diese Aufgabe! Welche mannichfachen Verhältnisse entwickelt dasselbe in No. 49 u. 50 (der Tanz im Wirthshause und das Frühstück), um das Auge unwillkürlich mit Wohlgefallen an diese Vorstellungen zu fesseln und uns damit das ganze darinnen entwickelte Leben

in der Vollkommenheit fühlen zu lassen, in welcher der Künstler es zu erfassen und zu gestalten vermochte.

So wenig als alle andere Mittel, durch welche das Bild hervorgeht, ist auch die Farbe für äussere Wahrheit bedingt, sondern genügt derselben bloss, indem der Künstler auch in ihr nur seine innere Stimmung für das Kunstgebilde ausspricht und als Schönheit des Bildes harmonisch entwickelt. Das Verhältniss, in welchem er die Farben, als Tinten, nebeneinander stellt, diese für die mannichfachsten Töne modulirt, sie bald stark aufträgt, dass sie das Licht zurückstrahlen, bald in zarter Klarheit und Durchsichtigkeit so verbreitet, dass sie das Licht in sich auffassen und gefällige Reflexe annehmen; der Zustand, in welchem die Farbe das Auge des Betrachters zauberhaft anzieht und seine Gefühle für die Empfänglichkeit des Ganzen steigert, ist eben auch nicht zufällig noch willkürlich, sondern ganz die Wirkung der geistigen Schöpfungskraft des Künstlers. Man sehe nur zwei Gemälde von Ostade in der Dresdner Gallerie, eine Malerstube, ähnlich demselben Gegenstande in No. 32 seiner Radirungen, und das Innere eines Wirthshauses, um zu bewundern, was er Ausserordentliches in geistiger Durchdringung und Anwendung aller bildenden Mittel und ganz besonders im Colorit leistete. Nie wird bei ihm die Farbe als Material, nie der Farbestoff fühlbar, nie zeigt sie sich bei ihm in berechneter Anwendung für Effektwirkung, nie ist ihre Energie durch Mischung zu neutralen Tönen für eine conventionelle Harmonie gebrochen. Im Anscheine der grössten Wahrheit vielmehr verbreitet sie sich über das Ganze in einem Lichte und einer Klarheit, welche alle Schranken des Materiellen und der artistischen Berechnung so überschreitet, dass sie sich eben nicht systematisch nachweisen, sondern nur nach einem inneren geistigen Anschauen bewundern lässt. So erklingt sie in unnennbaren Tönen nach der Stimmung des Künstlers für seine Aufgabe und als eben so geistreicher wie bezaubernder Ausdruck derselben.

Ohne dass die Nachahmung der zufälligen, äusseren Wirklichkeit irgend bemerklich wird, ohne dass entlegene Begriffe und Ideenverbindungen sich der Betrachtung beimischen, oder ein berechneter Effekt das Auge besticht, zeigen sich in Ostade's Werken alle Figuren und anderweiten Gegenstände in den leichtesten natürlichsten und angenehmsten Wechselverhältnissen. Nichts erscheint gleichgültig und leer noch gezwungen und überfüllt, alles befriedigt auf's vollkommenste unter dem Scheine natürlichen Daseins, so wie in bildlicher Wirkung. Denn die Wahrheit und Reife seiner inneren Natur- und Lebensanschauung gewährt seiner künstlerischen Begeisterung ihre sichere Haltung; für den besonderen Zustand derselben erfindet er nach genialen Kräften zu bildlicher Production, jede Form, jeden Zug, als den reinen

Lebensausdruck und zugleich als die sichtbare Schönheit seiner geistigen Auffassung. Diese Schönheit, die in den Reizen des Malerischen seine Bilder zauberisch umfliesst, ist daher nicht weniger der Eigenthümlichkeit seiner Aufgaben entsprechend und auf sie bedingt, als die frommen Bilder eines Fiesole oder van Eyck ihre eigenthümliche Schönheit im Geiste tief religiöser Anschauung und Hingebung finden; als ein Michel Angelo die Grösse seines Styls in der hohen historischen Bedeutung erreicht, in der er seine Aufgabe erblickt, und als die philosophisch geläuterte, ideelle Begeisterung des Raphael in der edelsten Reinheit aller sinnlichen Formen des Bildes als höchste Schönheit zur Erscheinung gelangt.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Vergl. vorigen Jahrgang S. 122—130.

Die Holzschnitte in den deutschen Ausgaben des Vegetius.

Die Holzschnitte der ältesten deutschen Ausgabe des Vegetius von Ludwig Hohenwang zu Ulm (1470?) sind umständlich von Hassler in seiner Buchdruckergeschichte Ulms, 1840, beschrieben. Ungekannt ist aber die zweite Ulmer Ausgabe, welche wahrscheinlich nur die Holzschnitte Hohenwang's mit wenig oder gar keinem Text enthält. Von dieser zweiten Ausgabe besitzen wir nur das erste Blatt, welches zugleich das Titelblatt bildet und in dem Deckel eines Exemplars der späteren Erfurter Ausgabe eingeklebt war. Auf der Vorderseite findet sich nun folgender pyramidenförmig gedruckter Titel in fünf Zeilen:

Gebew. bolwerk vn mangerlai
gerifs Conterfeitung ufs Vegecij
Ritterschafft. auch mit der
figurē bedeutnus. für
freund vn viend.

Dieser Titel ist unverkennbar mit Hohenwang'schen Typen gedruckt und stimmt auch in der Orthographie ganz mit der ersten Ausgabe überein. Der auf der Rückseite befindliche Holzschnitt ist der erste der Folge.

Es ist uns versichert worden, dass ein vollständiges Exemplar dieser Ausgabe in der königl. Bibliothek zu Stuttgart vorhanden sei, es fehlt aber die Gewissheit.

Als dritte Ausgabe folgt nun die Erfurter von Hans Knapp, 1511, ebenfalls in Folio, wie die beiden früheren und schon

interessant wegen der Meinungsverschiedenheit der beiden Bibliographen Panzer (Annalen I. S. 335 und Zus. S. 121) und Ebert (bibl. Lexik. Nr. 23456).

Letzterer giebt die Blattzahl mit 90 Bll. richtig an. irrt jedoch, wenn er das Vorhandensein der von Panzer erwähnten Monogramme M.S und HK leugnet, während er das Monogr. P. V. M. an dem auf der Stirnseite des zweiten Bl. befindlichen Holzschnitt, einen bewaffneten Krieger in ganzer Figur darstellend, zugiebt. Von den genannten Zeichen kommt das erste auf der zweiten Abbildung zum zweiten Buche vor, das zweite findet sich auf dem 12. und 14. Holzschnitt zum vierten Buche, jedesmal in einem Wappenschilde, und auf dem letzten Bl. mit der Jahreszahl 1. 5. 11.

Brulliot, der diese Holzschnitte nicht kennt, erwähnt das erstgenannte Monogramm nicht. Das zweite führt er im ersten Theile seines Lexikon unter Nr. 2362[bis] an und beschreibt einen Holzschnitt, welcher Scenen aus dem Leiden Christi darstellt, mit dem Zeichen HK und der Unterschrift: Staneis litteris expressa per Joannem Canappum. Anno 1.5.1.5. Dieser Joannes Canappus wird keine andere Person als der Buchdrucker Hans Knapp in Erfurt sein, der sehr wahrscheinlich einen Theil der Holzschnitte in seiner Ausgabe des Vegetius geschnitten haben kann.

Die Worte Ebert's, dass in dem Dresdener Exemplare die Monogramme M.S und HK nicht zu finden sind, scheinen gewichtig genug, um auf das Vorkommen von Abdrücken ohne solche schliessen zu können.

Die 121 blattgrossen Holzschnitte sind kräftig und grösstentheils sauber ausgeführt, die menschlichen Figuren müssen jedoch mittelmässig genannt werden.

Als vierte Ausgabe muss der besondere Abdruck der Erfurter Holzschnitte ohne Text, im Ganzen 98 Bll. gerechnet werden, wie Ebert diese unter Nr. 23456 beschreibt.

Nach diesen Holzschnitten sind auch die verkleinerten Copien ausgeführt, welche in Nicolaus Marschalk's Institutionum reipublicae militaris libri novem, Rostock 1515, vorkommen. Diese, je sechs auf eine Folioseite zusammengestellt, sind höchst grob und scheinen ursprünglich noch für ein anderes Werk bestimmt zu sein.

Die fünfte Ausgabe erschien 1529 bei H. Steiner in Augsburg (fol.). (Ebert No. 23457 und Weigel's Kunstcatal. No. 3497.) Die hier vorkommenden Holzschnitte sind Copien nach der Erfurter Ausgabe, jedoch bei Weitem schlechter als jene.

Sie kommen unverändert in der sechsten Ausgabe, Augsburg bei H. Steiner 1534, (fol.) vor, jedoch sind einige Holzschnitte von Burgkmair, aus der Folge zum Petrarca, und von Schäuflein, aus der Folge zum Teutsch Cicero, in den Text hineingedruckt.

(Ebert No. 23457 und Weigel's Kunstcatal. No. 17893.) Besondere Beachtung verdient noch der auf der Rückseite des Titelblattes befindliche und vortrefflich zu nennende Formschnitt in der Manier Erhard Schön's. Er stellt einen Landsknecht mit seinem Spiesse dar und nimmt eine ganze Folioseite ein.

Bemerkt wird noch, dass nur ein geringer Theil der Abbildungen (in allen Ausgaben) zum Vegetius selbst gehört. Sehr viele stellen Kriegsgeräthe der neueren Zeit dar.

Lucas Cranach d. A.

Folgende Wappen sind den Schriftstellern über Cranach unbekannt geblieben:

1. Das churfürstl. brandenburgische Wappen in gr. 4. Unten in einer Arabeske Luther's Rose und Kreuz mit den Buchstaben M. L., rechts in der Ecke Cranach's Monogramm.

Dies schöne Wappen findet sich in Joh. Agricola's Historia des leidens vnsers liebenn Herrn vnd Heilands Jesu Christi nach den vier Euangelisten. Berlin 1543, fol., und wird schon von Friedländer in seiner Buchdruckergeschichte Berlins, 1834, S. 18 erwähnt.

2. Das grössere meklenburgische Wappen Unten in der linken Ecke das Zeichen der Schlange mit niederliegendem Flügel. Höhe 5 Z. 6 L. Breite 3 Z. 11 L.

Wird von Heller in der 2. Ausgabe S. 247, No. 675, jedoch nur nach Angabe von Brandes erwähnt.

3. Das kleinere meklenburgische Wappen ohne Helme, von zweien Löwen getragen. Höhe und Br. 2 Z. 7 L. Ohne Zeichen.

Beide kommen in den zu Wittenberg durch Hans Lufft gedruckten meklenburgischen Kirchenordnungen von 1552 und 1557 (in 4.) vor. Dass sie von Cranach gezeichnet sind, beweist die im fünften Bande der meklenb. Jahrbücher S. 228 mitgetheilte Kostenrechnung des bekannten Johannes Aurifaber über seine Reise nach Wittenberg und den Druck der genannten Kirchenordnung, wo es heisst:

Dem Lucas Maler von zweien wappen m. g. h. zu reissen 17 gr. . . . . 22½ ß.
Dem formschneider von beiden wappen zu schneiden 4 Fl. 6 ß.

Zu der nicht geringen Zahl von Titelholzschnitten, an denen Cranach mehr oder weniger Theil hat, gehört noch folgende Einfassung:

Zwei viereckige Säulen, deren Knäufe mit geflügelten Engelsköpfchen verziert sind, halten den Titel. Oben in der Mitte drei Engel mit Wappenschilden. Unten eine Arabeske.

Sie findet sich z. B. auf dem Titelblatt von Luther's Schrift: Von ordenung gottis dienst yñ der gemeyne. Wittenberg, 1523. 4.

Bei dieser Gelegenheit wird noch bemerkt, dass kürzlich wiederum ein neuer Schüler Cranach's aufgefunden ist. Er heisst Erhard Gaulrapp, war ein Meklenburger von Geburt und wurde von seinem Landesherrn, dem Herzog Johann Albrecht zu Cranach in die Lehre geschickt. Der fleissige Archivar Lisch in Schwerin wird in dem nächsten Bande der meklenb. Jahrbücher die betreffenden Dokumente, so wie Gaulrapp's Werke mittheilen.

Jacob Lucius aus Siebenbürgen.

Obgleich der besonders durch Brulliot bekannter gewordene Jakob Lucius aus Siebenbürgen, als er 1564 Wittenberg verliess, um die Stelle eines Universitäts-Buchdruckers in Rostock zu übernehmen, sich in so ärmlichen Vermögensumständen befand, dass er nicht im Stande war, den nothwendigen Bedarf an Papier aus eigenen Mitteln anzuschaffen, so bildet dennoch der Aufenthalt in der genannten Stadt die glänzendste Periode in dem bewegten Leben des noch nicht genug geschätzten Künstlers.[1]) Von Rostock aus lernte Lucius wahrscheinlich durch den fürstlichen Secretair Simon Leupold, mit dem er in engem Verhältnisse stand, den Herzog Ulrich kennen, für den er dann auch sein bedeutendstes Formschnittwerk ausführte, nämlich den Stammbaum des herzoglichen Hauses Meklenburg, nach Zeichnung des Hofmaler Cornelius Kromeny.

Dies nur in zwei bis drei Exemplaren bekannte Kunstwerk hat eine Länge von 70 Zoll 2 Linien und ist 20 Zoll 4 Linien breit. Die Ueberschrift lautet:

Der Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Der Hertzogen zu Mecklenburg, Fürsten zu Wenden, Graffen zu Schwerin, der Lande Rostock vnd Stargard Herrn, GENEALOGIA oder Stamm Register, aus bewerten vrkunden vnd documenten, von ANTHYRIO biss auff den jetzigen Regirenden Landesfürsten, HERTZOG ULRICHEN zu Mecklenburg, zusamen verfasset vnd gezogen. (5 Zeilen.)

Diese Stammtafel ist von einer etwa zwei Zoll breiten Einfassung umgeben, in welcher Kriegsrüstungen, Trophäen, Symbole, Namenszüge u. A. sehr sauber in Formschnitt ausgeführt sind. Oben in der Mitte der Bordüren die Jahreszahl 1578. In der

---

1) Grässe (Lehrbuch d. Literärgesch. B. 3, Abth. 1, S. 168) irrt, wenn er die Thätigkeit des Lucius als Buchdrucker in Rostock auf 1567—69 angiebt. Im Jahre 1564 zog L. nach Rostock, und noch 1580 druckte er dort eine niedersächsische Bibel.

Mitte befindet sich das mcklenburgische Wappen mit den Greifen als Schildhalter. Links unten in der Einfassung: Cornelius Cromenei pinxit, rechts unten: Jacob Lucius Trans. sculpsit. Dann die Unterschrift: Gedruckt zu Rostock, durch Jacobum Lucium Siebenbürger.

Von Lucius könnte auch das Bildniss des Herzog Ulrich von Meklenburg, wahrscheinlich ebenfalls nach Zeichnung von Cromini, in Holz geschnitten sein. Es stellt den Herzog mit Hut und Mantel als Brustbild dar und muss als höchst gelungen bezeichnet werden. Als Ueberschrift: Von Gottes Gnaden Vlrich Hertzog zu Meckelnburgk, Fürst zu Wenden, Graff zu Schwerin, der Lande Rostock vnnd Stargard Herr. Unten: 15 E. 82. H. G. V. V. G. (Der Wahlspruch des Herzogs: Herr Gott verleih uns Gnade.) Höhe 7 Z. 11 L., Breite 6 Z. 5 L. (ohne Ueberschrift).

Sowohl dies Portrait als auch der Stammbaum werden im grossherz. Archiv zu Schwerin aufbewahrt.

Was den erwähnten Maler Cornelius Cromini, oder, wie er sich auf seinen Werken schreibt: Corneli⁹ Kromeny anbelangt, so ist bis dahin fast Nichts über seine Lebensverhältnisse bekannt. Von seinen Gemälden, die kräftig und mit vielem Fleiss behandelt sind, kennt man:

Das Bildniss des Herzog Ulrich von Meklenburg.

Das Bildniss der Herzogin Anna, zweite Gemahlin Ulrichs (1595).

Das Bildniss des Herzog Albrecht des Schönen (1587).

Das Bildniss der Herzogin Anna, Albrecht's Gemahlin (1589).

Diese Portraits, von denen das dritte übermalt sein wird, befinden sich in Dobberan.

Der Altar in der Kirche zu Rühn mit den Bildnissen des Herzogs Ulrich's und dessen Gemahlin Elisabeth, ein vorzügliches Kunstwerk.

Monogrammist EA.

Von dem unbekannten Monogrammisten E. A. besitzt der Professor Deecke in Lübeck den im Nachstehenden beschriebenen Formschnitt, welcher in einem Exemplar von Krantz Saxonia. Cöln 1519 eingeklebt war, jedoch wohl ohne zu dem Buche zu gehören.

Dieser Holzschnitt, welcher aus drei einzelnen Blättern besteht (wenn nicht noch mehrere Bll. dazu gehören) und 33 Z. 4 L. lang und 8 Z. 4 L. breit misst, stellt ein grosses Turnier dar. Auf dem mittleren Stücke befindet sich im Hintergrunde ein Haus, vor dessen mit Teppichen gezierten Fenstern geschmückte Damen stehen, während eine Menge Volks sich auf das Dach eines Erkers

gelagert hat, um zuzuschauen, wie zwei Ritter ihre Lanzen brechen. Besonders merkwürdig sind die Helmzierden, welche zweimal aus einem Storche mit Hut und geschulterten Rechen und ein andresmal aus einer Meerjungfer mit zwei Fischschwänzen (gerade wie in dem Druckerzeichen des Nicolaus Marschalk zu Rostock) bestehen. Unten auf einer kleinen Tafel befindet sich das angegebene Monogramm. Auf dem äusseren Blatte rechts, oben mit der Jahreszahl 1513, und dem zur Linken sehen wir zwei Gruppen Ritter, welche mit der Lanze und dem Schwerte, jedoch nicht einzeln, sondern in einen dichten Knäuel zusammengedrängt, mit einander kämpfen, eine Darstellung, die dem Cranach'schen Turnier, Schuchardt Nr. 132, sehr ähnelt. — Auch auf dem linken Blatte finden sich die sonderbarsten Helmzierden, z. B. eine Storchfamilie auf ihrem Neste, ein hockender Affe, der in einen Spiegel sieht, eine Bierkanne mit einem Spiess voll Bratwürsten u. m. a. Dem Vordergrunde zu ist der Kampfplatz durch eine Schranke begrenzt, vor welcher sich eine Bande Musikanten, Knappen, Bürger, Frauen und Kinder befinden.

Die lebendige Zeichnung, welche sich namentlich an den Köpfen der Zuschauer offenbart, sowie der nicht weniger mit Geist, als mit technischer Accuratesse ausgeführte Schnitt, machen, dass dies Blatt den besseren Produkten der Formschneidekunst beigezählt werden darf, und man muss bedauern, den Künstler nicht zu kennen, der solches schuf. Indessen lässt das Costüm, welches bei den Bürgerfrauen gerade das der Hansestädte Hamburg, Lübeck und Rostock ist, darauf schliessen, dass unser Meister in einer von diesen heimisch war, eine Annahme, die noch mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man ferner Holzschnitte von ihm in der berühmten Lübecker Bibel des Ludwig Dietz vom Jahre 1534 findet. — Unter diesen Blättern muss zuerst der in prachtvollen Buchstaben ausgeführte und in Holz geschnittene vierte Titel: DE Propheten Alle Dudesch, erwähnt werden, indem sich hier dasselbe Monogramm wie auf dem Turnier findet. Ferner begegnen wir dem Zeichen in dieser Gestalt [Monogramm] auf dem Holzschnitte zu Bl. XXXVII^{b}, welcher die Bundeslade im Tempel darstellt, und ist ein grosser Theil der Formschnitte, welche diese schöne Bibel zieren, von jenem Meister. Doch auch andere Künstler haben daran gearbeitet, wie denn die auf Bl. VIII^{b} dargestellte Arche Noah die Buchstaben D. K. N. 1530 hat, ein Monogramm, welches in dem vorliegenden Exemplare von alter Hand durch De Kasten Noã ausgelegt wird. Die Zierde der Bibel macht aber neben dem Titelholzschnitte, der den Inhalt des alten und neuen Bundes versinnlichen soll, der blattgrosse Formschnitt, das Paradies, aus, von dem schon Goeze in seiner Historie der niedersächsischen Bibeln sagt, wie derselbe so schön sei, dass er sich nicht daran satt sehen könne.

Adam sitzt unter dem Baume des Lebens und hält die linke Hand der vor ihm knieenden Eva. Diese weist mit der Rechten nach dem Baume, in dessen Zweigen zwei Affen einander Früchte zureichen, und scheint Adam die Begierde des lüsternen Weibes abzuwehren. Rechts befinden sich verschiedene Thiere, dem Vordergrunde zu ein schöner Damhirsch; links im Rücken des ersten Menschenpaares fliesst ein Strom, an dessen Ufer Störche gehen. Oben Gott der Herr aus einer Wolke, darüber die Sonne; in der linken Ecke die Mondsichel mit Sternen. Höhe 10 Z. 4 L., Breite 7 Z. 4 L.

R. Weigel bemerkt bei Aufführung der genannten Bibel unter No. 8517 seines Kunstcatalogs, dass unser Meister E. A. der sächsischen Schule angehört und dem Erhard Schön nahe kommt, eine Ansicht, die ich vollkommen theile, mit dem Hinzufügen, dass jedoch verschiedene Einzelnheiten in dem Turnier wiederholt an die cölnische Schule erinnern.

Heinrich Vogtherr (d. J.?).

Zu der nicht bedeutenden Anzahl von Holzschnitten, welche wir bis dahin von den beiden Vogtherr kennen, können noch folgende hinzugefügt werden. Sie stellen eine riesenhafte Traube und einen ebensolchen Weizenhalm mit fünfzehn Aehren dar und befinden sich neben einem Gedichte auf zwei fliegenden Blättern.

Ein wunderbare doch fröliche gestalt vnd gewechs, eines halmen zimlichen dickin eines geraden Mannes hoch, mit fünffzehen Ehern etc. bey Malsch am Bruchrein, Im 1541 jar gewachsen. Von Heinrich Vogtherrn conterfeit. Folbl. o. O. u. J.

Das Gedicht beginnt:

Secht zu ir Christen all zu gleich
Was Gott fürbildt von himelreich etc.

Ein wahrhaft wunderbarlich vor vnerhörte Figur vnnd gewächs So zu Albersweiler etc. erfonden worden. Dieser traub ist von H. Vogtherrn abconterfeit. Folbl. o. O. u. J.

Das Gedicht beginnt:

Zwen Trauben an eim reben ast
Zusammen seind eingewachsen fast etc.

Es scheint, als ob die Gedichte ebenfalls von Vogtherr her rührten.

Hans Schäuflein.

Obgleich es bis dahin nicht gelungen, das Buch selbst aufzufinden, so ist dennoch nicht zu bezweifeln, dass H. Schäuflein eine Folge Darstellungen zu Boccaccio's Decameron gezeichnet, und zum Theil auch eigenhändig in Holz geschnitten hat. Diese Folge muss bereits vor 1541 vollendet gewesen sein, und wurde die Ausgabe höchst wahrscheinlich von H. Steiner in Augsburg gedruckt, der einzelne Blätter daraus in späteren Drucken anwandte und aus dessen Nachlass sie mit dem übrigen Vorrath an Stöcken von Schäuflein und Burgkmair in die Hände des Buchdrucker Chr. Egenolff in Frankfurt a. M. gelangten.

Der Titelholzschnitt (in gr. 4.), die florentinische Gesellschaft in einem Garten lustwandelnd, ist in dem Buche: Schertz mit der Warheyt. Frankfurt, Egenolff, 1550, Bl. 4. angewendet und wird von R. Weigel in dem Texte zu den Holzschnitten berühmter Meister S. XXXIX erwähnt, wo er als Salomo mit seinen Frauen in einer Landschaft bezeichnet ist. Von den übrigen Holzschnitten, welche mit geringer Abweichung 2 Z. 8 L. breit und 2 Z. 6 L. hoch sind, kommen einige in Chr. Bruno's Etliche Historien vnnd fabulen, Augsburg, Steiner, 1541, 4. zu den beiden darin enthaltenen Erzählungen aus dem Decameron vor. Andere finden sich in der oben genannten Ausgabe von Schertz mit der Warheyt, so wie auch in der zweiten Ausgabe von 1563; die Abbildung zur sechsten Erzählung des zehnten Tages, Mädchen vor dem König Carl Fische fangend, ist in den verschiedenen Ausgaben von Lonicer's Kreuterbuch aufgenommen.

Jakob Cammerlander von Mainz.

Nachdem Zarncke in seiner vortrefflichen Ausgabe von Brant's Narrenschiff (Leipzig, 1854) den Magister Jakob Cammerlander als Schriftsteller, Uebersetzer und Buchdrucker geschildert hat, wird es nicht uninteressant sein, das Monogramm kennen zu lernen, dessen sich der merkwürdige Mann bei seinen Formschnittarbeiten bediente. Es besteht aus einem kleinen lateinischen c und findet sich z. B. auf zwei Holzschnitten in C.'s Uebersetzung des Salust, Strassburg, 1534. Der eine stellt Catilina dar, wie er seine Truppen anredet (H. 3 Z. 6 L., Br. 3 Z. 1 L.). der andere einen Patrizier in mittelalterlicher Tracht (H. 3 Z 6 L., Br. 1 Z. 9 L.). In seiner Kunstweise nähert C. sich den Gebr. Vogtherr sehr, wie dies auch in Weigel's Kunstcatal. No. 19448 angedeutet ist. Bemerkt wird noch, dass C. mehrere Schriften unter dem Namen Jacob Polychorius herausgab.

Nachtrag.

Die auf S. 128 beschriebene Zierleiste von H. Holbein kommt auch auf dem Titelblatte vor: Ain Ewangelium Pascuilli darin das Römisch leben gegründet vñ besteliget würt. o. O. u. f. 4. vor.

Wiechman-Kadow.

Ueber ein Paar Holbein'sche Formschnitte.

Aus einem Briefe an Rud. Weigel.

Vom Legationsrath **Detmold** in Hannover.

Nebst drei Holzschnitten.

— — — Meine Holbein-Sammlung ist kürzlich durch ein Paar höchst interessante Blätter vermehrt worden, die ich Ihnen, verehrtester Freund, etwas näher beschreiben will, da ich weiss, welche Freude es Ihnen gewährt, wenn es gelingt, einiges von den verweheten Spuren dieses unvergleichlichen Künstlers aufzufinden.

Das eine dieser Blätter — das, wenngleich in England als Holbein's Arbeit gekannt, in Deutschland meines Wissens fast ganz unbekannt ist — verdient desshalb ein besonderes Interesse, weil es unter allen Holbein'schen Formschnitten der allerbeglaubigtste ist, d. h. derjenige, bei welchem Holbein's Autorschaft am allerwenigsten zu bezweifeln möglich ist. Es ist ein Profil-Portrait, fast nur Umriss, des im Jahr 1541 verstorbenen engl. Dichters Thomas Wyatt und findet sich auf der Rückseite des Titels eines bei Wyatt's Tode erschienenen Gelegenheits-Gedichts von John Leland: Naeniae in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Joanne Lelando antiquario authore. Londini anno M. D. XLII. (6 Bll. kl. 4.



Am Schluss zur Bezeichnung des Druckers und Verlegers R. Wolfe: Londini. Ad signum aenei Serpentis.) Auf der Rückseite des Titels findet sich in einem Medaillon, dessen innerster Kreis 1 Zoll 8 Linien (altfranz. M.) im Durchmesser hat, im Profil nach rechts, das Bildniss des Sir Thomas Wyatt, der Kopf eines schönen Mannes zwischen 30—40 Jahren, mit hoher Stirn, wenig Haaren und starkem Barte, über dem Medaillon aber folgendes Epigramm:

In effigiem Thomae Viati.

Holbenus nitida pingendi maximus arte
Effigiem expressit graphice: sed nullus Apelles
Exprimet ingenium felix animumque Viati.

Wie man nun auch das „graphice expressit" interpretiren mag, mag man es nur auf die „Zeichnung", oder auch geradezu auf den „Schnitt" selbst beziehen, jedenfalls haben wir hier eine Arbeit Holbein's in beglaubigtster Form vor uns, die schon desshalb lohnt genauer betrachtet und untersucht zu werden.

Und hier stellt sich nun der Künstler sofort als ein geistreicher tüchtiger Zeichner, aber als ungeübter Formschneider dar. Die Schwierigkeiten sind überall nicht überwunden, sondern vermieden, die ganze Technik zeigt mehr von Gefühl als Verständniss. Es geht, möchte ich sagen, eine Art Ungeduld hindurch, die trotz der Ungeübtheit in den Mitteln, des Zieles sich ganz genau bewusst ist, nur dieses als eigentlich Wesentliches betrachtet und zu geben sucht, alles irgend Ueberflüssige oder nicht entschieden Nothwendige aber ablehnt und, wie gesagt, alle Schwierigkeiten zu umgehen sucht. Die Zeichnung scheint von vornherein für diese Behandlung angelegt; das lässt mich glauben, dass Holbein den Kopf auch selbst geschnitten habe, bei welcher Ansicht ich eben nur den Eindruck der ganzen Behandlung im Auge habe und keineswegs accentuire, dass das obige Epigramm gerade Werth darauf legt, dass Holbein das Portrait geliefert. Dass dieses Medaillon-Portrait aber von Holbein ausdrücklich für diese Gelegenheit gemacht (d. h. wenigstens gezeichnet) worden sei, scheint mir daraus hervorzugehen, dass Holbein den Sir Thomas Wyatt schon früher verschiedentlich portraitirt hatte, diesem Schnitte aber keines jener anderen Portraits zu Grunde liegt. (Eines derselben in Dreiviertel findet sich in Chamberlaine's Sammlung, andere von Minasi, Dalton etc. gestochen, finde ich in Evans Portrait-Catalog erwähnt.) Von einer weiteren Ausführung und Begründung dieser Ansicht und namentlich der daraus zu ziehenden Folgerungen stehe ich aber hier ab, weil ich damit das Gebiet der Polemik über die s. g. Eigenhändigkeit der s. g. Maler-Formschnitte betreten würde.

Wenn dieses Blatt mit dem Wyatt'schen Portrait durch seinen beigedruckten Taufschein sich sofort als Holbein's Werk dar-

stellte, so muss das Blatt, von welchem ich Ihnen jetzt erzählen will, diesen seinen Ursprung auf andere Weise darthun. Es ist dies das Drucker-Signet des Londoner Druckers und Buchhändlers Reinhold Wolfe. Wolfe führt zwei verschiedene derartige Vignetten, — einmal das Bild der auf einem Stocke erhöheten ehernen Schlange, — sodann eine zweite, eine Illustration seines Wahlspruches Charitas. Diese letztere ist es, in der ich Holbein erkenne. Es ist eine von keiner Randlinie umschlossene Darstellung, die da wo sie am höchsten ist, 2 Zoll 6 Linien, da wo sie am breitesten ist, 1 Zoll 6 Linien (altfranz. M.) misst. Auf einem Stückchen Terrain steht ein Fruchtbaum, um dessen Stamm sich da, wo die Aeste beginnen, eine Banderolle (ohne Schrift) schlingt: am Fusse des Baumes sind drei Knaben beschäftigt, von dem Baume Früchte herab zu werfen und zu schlagen, einer rechts, ein zweiter links vom Stamm, ein dritter sammelt die herabgeworfenen Früchte ein. Das Wort Charitas in lateinischen Majuskeln, die beiden ersten Silben links, die letzte rechts von dem Baume, ist die einzige Schrift, die sich findet.



Dass das Blättchen nur Holbein's Werk, springt, wenn man Holbein's Weise kennt, bei der oberflächlichsten Betrachtung in die Augen. Die Erfindung ist so geistreich, die Darstellung so graziös und dabei so individuell-charakteristisch, dass eben nur Holbein der Urheber sein kann und dass die Frage nach dem Künstler sich schon allein durch die Gegenfrage erledigt: „Welcher Künstler kann denn in jener Zeit und in England dergleichen gemacht haben ausser Holbein?"

Der Schnitt des Blättchens ist auf das wesentlichste von dem des Wyatt'schen Bildnisses verschieden. Ist jenes — das Portrait — das Werk einer im Formschnitt weniger geübten Hand, welche die Schwierigkeiten der Technik zu umgehen sucht, so ist dieses Blättchen offenbar die Arbeit eines auf der Höhe seiner Kunst stehenden Formschneiders, dem alle Schwierigkeiten nur Spiel sind, der dieselben eher sucht als vermeidet, und der sie spielend überwindet. Der Schnitt ist zart und delikat, und dabei geistreich und frei, characteristisch und elegant, eben wie nur ein ganz vollendeter Meister dergleichen machen kann. Die ganze technische Behandlung hat entschiedenste Aehnlichkeit mit denjenigen Blättern, welche man dem Hans Lützelburger zuschreibt, namentlich mit der Froschauer'schen Vignette (Baseler Holbein's-Mappe No. 28), wie auch mit den grossen und kleinen Todtentanz-Bildern. Die Behandlung der Baumblätter ist ganz genau dieselbe, wie auf der schönen Weltkarte im Grynaeus (welche ich denn auch für Lützelburger'sche Arbeit halte), wenngleich der grössere Maassstab dieser Karte Manches erlaubte, Manches nothwendig machte, was bei einem so kleinen Gegenstande, wie solche Vignette, andere Formen erforderte. (Ich kann mich überhaupt des Zweifels nicht entschlagen, dass auch für dergleichen kleinere und feinere Schnitte immer nur Langholz verwendet worden, ich glaube vielmehr, dass für solche zartere Arbeiten, zumal solche, welche als Drucker-Signete, Randleisten u. s. w. zu häufigeren Abdruck bestimmt waren, für die also das Material mehr geschmeidige Härte und mehr Kraft des Widerstandes gegen Abnutzung haben musste, ein anderes Material gebraucht worden, als Langholz. Dass mehrere Holbein-Lützelburger'sche Arbeiten von kleinerem Format und zarterer Behandlung, namentlich gerade Randleisten, wie die mit dem Fuchs, der die Gans gestohlen, dem Silensfest u. a. in Kupfer geschnitten, beweiset, wie dringend man die Nothwendigkeit eines festeren Materials empfand. Das Kupfer aber ist zu hart und spröde und Schnitte, namentlich in kleinerem Massstabe, bekommen in Kupfer leicht etwas Hartes und Trockenes, namentlich die Schraffirungen etwas Haariges, das an die Schraffirungen in Schrotblättern erinnert. Aber wenn auch nicht Kupfer, so konnte ja Elfenbein oder geradezu Hirnholz zu dergleichen kleinen und zarten Schnitten genommen werden. Dass in solch härterem Materiale dann nicht allein das Schneidemesser ausreichte, sondern auch der Grabstichel gebraucht werden musste, beweist nichts gegen diese Annahme; Lützelburger hat zu jenen in Kupfer geschnittenen Randleisten auch sicher andere Instrumente als das blosse Schneidemesser gebraucht.)

Ich habe vorhin meine Begründung der Holbein'schen Autorschaft des in Rede stehenden Blättchens ziemlich kurz mit dem Satze abgethan: dass kein anderer Künstler dort und damals der-

gleichen habe machen können. Diesen Grund halte ich nun auch für entscheidend, namentlich wenn die ganze Auffassung und Behandlung so durch und durch Holbeinisch ist, wie die dieses Blättchens. Da dieser Grund aber mehr oder weniger auf subjektiven Ansichten beruht, die vielleicht nicht von Jedem gehegt oder zugegeben werden, so will ich noch einige rein äusserliche Gründe zur Unterstützung anführen. Das Blättchen ist das Signet des Londoner Buchdruckers und Buchhändlers Reginald oder Reinhold Wolfe. Wie die englischen Bibliographen berichten, war R. Wolfe ein Deutscher oder vielmehr ein Schweizer, höchst wahrscheinlich der Baseler Drucker-Familie Wolf angehörig, ein gelehrter, wohlhabender, gegen Gelehrte und Künstler liberaler und gastfreier Mann, in grosser Gunst bei König Heinrich VIII. und den einflussreichen Persönlichkeiten der Zeit und des Landes. Ohne Zweifel war sein am St. Paulskirchhofe belegenes Haus, welches das (auch als sein Drucker-Signet figurirende) Zeichen der ehernen Schlange führt, eine Stätte, wo Holbein oft und vielfach verkehrte und mancherlei Unterstützung und Förderung fand: in jener Zeit galt ja das Band der Landsmannschaft ungleich mehr als jetzt. Für keinen einzigen Londoner Buchhändler hat Holbein soviel Arbeiten geliefert wie für R. Wolfe. Die bei Wolfe erschienene Naeniae in mortem Th. Viati etc. mit dem Portrait von Holbein's Hand sind oben erwähnt; das in Ihrem Anhange zu Rumohrs: „Hans Holbein etc." S. 95 citirte Buch: The ground of artes etc. by R. Recorde ist ebenfalls bei Wolfe erschienen. Und eine nähere Einsicht in seine übrigen Verlagsartikel (die freilich wohl nur im British Museum möglich sein möchte) würde ohne Zweifel noch mehr Holbein'sche Arbeiten zu Tage fördern, wie ich denn auch vermuthe, dass in der bei Wolfe im J. 1550 erschienenen und nach Ames (typogr. antiqu.) Angabe mit Holzschnitten gezierten Postille sich Holbein'sche Arbeiten finden dürften, worauf ich Sie, verehrtester Freund, namentlich um deswillen aufmerksam mache, weil damit die sonst durchaus in der Luft schwebenden Angaben von Strutt (über eine Folge von Holbein'sche Blättern zum Neuen Testamente) und Douce (dass Holbein eine derartige Folge intendirt habe) bestimmteren Anhalt und Boden gewinnen würden.

War nun die Verbindung zwischen Holbein und Wolfe eine derartige längere, ohne Zweifel nicht nur geschäftliche, sondern auch freundschaftliche, so lag nichts näher, als dass Wolfe sich von Holbein seinen Wahlspruch „Charitas" in der Weise illustriren liess, dass er damit als Vignette seine Verlags-Artikel zieren konnte. Und die Paraphrasirung und Illustrirung dieses Wahlspruchs durch den Fruchtbaum, der den Knaben, die ihn misshandeln, seine Früchte spendet, ist ebenso tiefsinnig als geistreich und durchaus Holbeinisch. Dergleichen enblematische Buch-

drucker-Vignetten waren damals Mode, fast jeder Drucker hatte eine solche, und eben Holbein hat deren eine Menge gezeichnet (den honigsuchenden Bär für Apiarius in Bern, den Weidenbaum mit den Fröschen für Froschauer u. s. w.). Es lag also nichts näher, sagte ich, als dass Wolfe bei seiner landsmannschaftlichen und geschäftlichen Verbindung mit Holbein sich eine solche Vignette von diesem zeichnen liess, — gar nicht einmal zu erwähnen, dass für eine Vignette, die nur einiges Talent der Darstellung und Zeichnung erforderte, in England damals gar keine anderen Kräfte vorhanden waren. Wolfe bediente sich für seine Drucke auch noch eines anderen Signets, nämlich der auf einem Stab erhöheten ehernen Schlange. Vielleicht erschien ihm diese Vignette zu dürftig und einfach, weil eben eine elegante, reiche und charakteristische Vignette damals Mode war, und war das vielleicht Anlass zu dieser Vignette mit dem Fruchtbaum. Die Beschreibung, welche die englischen Bibliographen von dieser Fruchtbaum-Vignette geben, weicht von dem oben beschriebenen Blatte etwas ab, was sich dadurch erklärt, dass Wolfe diese Vignette mit dem Fruchtbaum — wie Johnson in seiner „Typographia" ausdrücklich bemerkt — in zwei verschiedenen Formaten besessen habe. Ich setze Ihnen die betreffende Beschreibung aus Johnson (Typographia or the Printers Instructor etc. by J. Johnson. Vol. I. pag. 531) her: „Wolfe's other device (die zuerst von Johnson beschriebene ist die mit der ehernen Schlange) of which there are two sizes, consisted of an elegant cartouche german shield, on which in represented a fruit-tree and two boys; one of whom is drawing down the fruit with a stick, whilst the other is taking it up off the ground. A large scroll of two folds passes between the upper branches of the tree, containing the word Charitas in small Roman capitals, whence this device is called by Ames and Herbert the tree of Charity." Die Vignette, wie ich sie Ihnen beschrieben habe, und wie ich sie vor mir liegen habe, steht auf der letzten Seite des bei Wolfe im Jahre 1543 erschienen: Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriae, Ducis Coriniae et Comitis Palatini, — einem an König Heinrich VIII. gerichteten Gratulations- und Gelegenheits-Gedichte bei Anlass der Geburt seines und der Johanna Seymour Sohnes, des nachherigen Königs Edward VI. Das Gedicht, das im Jahr 1543 freilich um mehrere Jahre verspätet erschien (wie das auch schon auf dem Titel ausdrücklich erwähnt und entschuldigt wird), ist von demselben John Leland verfasst, von welchem die oben erwähnten Nänien auf den Tod des Th. Wyatt herrühren. Die Rückseite des Titels ziert die Devise des Prinzen von Wales, die von einer offenen Krone umschlossenen drei Straussenfedern mit dem Wahlspruch: „Ich dien" — so geistreich und charakteristisch gezeichnet, dass man auch hier Holbeins Hand erkennen dürfte,

ohne in Gefahr zu kommen, ihm etwas seiner Unwürdiges unterzuschieben.[1])



Nachschrift.

So eben mit der Druckzurichtung des vorliegenden Aufsatzes beschäftigt, erhalte ich die Nachricht von dem plötzlichen Abscheiden des Verfassers. Er starb in der Nacht vom 16—17. März und mit ihm einer der trefflichsten Menschen, einer der geistvollsten Kunstfreunde, gleich gross an Herzensgüte als an erhabenem Geiste. Mit Wehmuth sehe ich ihm nach in seine stille Gruft.

Die beiden Bücher, welche er hier auf mein dringliches Bitten beschrieben hat, — denn sehr schwer entschloss er sich, in der letzteren Zeit, wo er mehr seiner Familie, treuen Freunden und in dem Genusse seiner Kunstsammlungen lebte, vor die Oeffentlichkeit zu treten, — hatte der wohlwollende Freund mir zum Geschenk gemacht. Sie sind von grösster Seltenheit und beschrieben in dem schon im Aufsatze selbst erwähnten Buche von Ames, Typographical Antiquities, N. A. von J. F. Dibdin. London 1819. T. IV. p. 7. 8.

Ich habe es versucht, drei der Holzschnitte daraus copiren zu lassen und wenn sie nicht gut gelungen sind, so lag es mehr an der grossen Schwierigkeit nach den in den Büchern mit sehr wenig Sorgfalt abgedruckten Formschnitten zu arbeiten, als an der Geschicklichkeit des Holzschneiders. Wäre das Handwerk in Händen von Künstlern, um wie viel besser wäre man daran.

Das dritte oder letzte Blättchen, der Initial S mit Curius Dentatus beim Rübenbraten, der, wie klein auch an Dimension,

1) Dem letztgenannten gegenüber der Initial S mit Curius Dentatus und den Gesandten der Samniter, offenbar von derselben Hand und von welchem ich eine Copie hier beifüge. R. Weigel.

so doch gewaltig gross in der Darstellung, hatte ich anderweitig bestimmt zu einer Alphabetfolge aus: Proben von Initialen mit Figuren und figürlichen Compositionen aus der Blüthezeit der deutschen Holzschneidekunst, was mich jetzt beschäftigt, um es als eine Fortsetzung meines Holzschnittwerkes oder apart auszugeben. Mag es Entschuldigung finden, dass es auch hier abgedruckt ist.

Leipzig, am Charfreitage 1856. **Rudolph Weigel.**

Ueber das Sterbbild, welches sich Conradus Celtis selbst in Holz schneiden liess.

Vom k. Oberbibliothekar **Dr. Anton Ruland** in Würzburg.

Es ist eine bekannte Sache, wie viele Eigenheiten die Humanisten des 15. bis 17. Jahrhunderts zu haben pflegten, wohin auch die gehörte, sich selbst eine Grabschrift zu fertigen. Von dieser poetischen Eitelkeit war auch der grösste deutsche Humanist Conradus Celtis, der überhaupt gern von sich sprach und des Ruhmes, der erste Deutsche „Poeta laureatus" gewesen zu sein, nie vergass, nicht frei, im Gegentheile liess er sich bei lebendigem Leibe als Sterbender abbilden, und veröffentlichte diese Abbildung durch einen von Hans Burgkmair gefertigten Holzschnitt, dem er seine Lobverse einschneiden liess. Diese Thatsache erzählt der ausführlichste Biograph des Celtis — der ehemalige Freiburger Professor Engelbert Klüpfel in seinem Werke: „De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii etc. Pars I. Friburgi 1827. 4. p. 211" mit folgenden Worten: „Diem supremum haud procul abesse cum persentisceret, tot signis monitus, ipse sui imaginem curavit effingi, quae mortuo similem repraesentaret, cum suis honorisque poetici insignibus, manibus fractis supra libros positis, flentibus geniis, inscriptione addita: Cur mors tam dulces rumpis amicitias? Quid non Libitina resolvis? In imaginis limbo inferiore istiusmodi sibi posuit Epitaphium:

D. O. M.

Flete pii vates, et tundite pectora palmis:
Vester enim hic Celtis fata suprema tulit.
Mortuus ille quidem; sed longum vivus in aevum,
Colloquitur doctis per sua scripta viris.
Chun. Cel. Pro. Viennae laureae custos et collator.

Hic in Chris. quiescit. Vixit an. II L. sal. sesquimill. et VII.
Sub divo Maximil. August.
H. B.[1])

Inde apparet, mortem Celti minime improvisam accidisse, ad quam quidem more christiano rite se paravit, eandemque excepit christianissime anno salutis per Christum partae M. D. VIII. mensis Februarii Die IV."

Die königliche Hof- und Staatsbibliothek zu München besitzt nun (Arch. 112a.) diesen Holzschnitt, der dadurch noch besonders werthvoll wird, dass Celtis eigenhändig ihn dem bekannten Doctor Hartmann Schedel zum Geschenke machte, wie noch bemerkt werden wird.[2])

Den Holzschnitt selbst anlangend, so ist derselbe, ohne Einrechnung des breiten Randes, der an dem Exemplar der Hof- und Staatsbibliothek 2 Zoll 1 Linie beträgt, 9 Zoll hoch, 6 Zoll breit. In der Mitte zeigt sich das Brustbild des Celtis, dessen Züge die eines Sterbenden oder Gestorbenen sind. Celtis, im Pelzkleide, ist übrigens mit den Insignien eines gekrönten Dichters, wie solche ihm der Kaiser verliehen, vollkommen geschmückt. Seine Hände ruhen aus auf seinen Werken. Diese werden durch 4 liegende Foliobände bezeichnet, von denen 3 in einer Reihe, das 4te über diesen liegt. Auf dem Schnitt derselben wird der Inhalt angegeben:

GER. ILLVS. 4.
AMOR̷ 4. | EPIGRA. 8. | ODAR̷. 4.

Darunter die Worte der Apocalypse, getrennt durch das quer liegende und in der Mitte zerbrochene Wappen des Celtis:

OPERA EOR̷ SEQVV̄TVR ILLOS

Darunter stehen die bereits oben aufgeführten Verse nebst Grabschrift in grossen Buchstaben geschnitten, jedoch steht deutlich

VIXIT AN. IXL.

Dieses Brustbild ist umgeben mit Laub- und Früchtengewinde. Zwischen den trauernden „APOL", der in oberer Ecke zur Rechten des Celtis sich befindet, und den zu seiner Linken trauernden „MERCV" findet sich die Dichterkrone; darunter eine Bogenschleife mit der grossbuchstabigen Inschrift:

Exitus acta probat, qui bene fecit habet.

Zur Rechten des Celtis eine weitere, in zwei Theile gebogene Schleife, mit der abbrevirten Inschrift:

Cum mors tam dulces rumpis amicicias.

Zu seiner Linken eine solche, mit den Worten:

---

1) Obiges H. B. bedeutet Hans Burgkmair.

2) Der Holzschnitt kam auch in der von Derschau'schen Auction (Nürnberg 1825) vor, und wird in dem Cataloge derselben (Zweite Abth. S. 35. Num. 347) bezeichnet: „Sehr seltenes Bl. Nicht im P.-Grav."

Quid non Libitina resolvis

Unten rechts und links zwei trauernde Genien.

Hier hätten wir also das Denkmal des Celtis, entworfen von seinem eigenen Dichtergeiste.

Auf dem entgegenstehenden Seitenblatt liess Celtis den dritten Holzschnitt aus seiner „Rhapsodia" (Aug. Vind. 1505) wieder abdrucken, welcher die „Insignia poetarum" enthält, nämlich die Dichterkrone, den goldenen Ring, das Biret, das Sigill und Scepter.

Auf der Rückseite seines Bildnisses schrieb oben Celtis mit eigener Hand in schwarzer Tinte:

Dño doctori Hartmāno Schedel :-

Hierunter dagegen Hartmann Schedel eigenhändig mit rother Tinte:

Conradus Celtis poeta Laureatus
dono mihi misit hec Epigram-
mata cum alijs :-
1. Js obiit Anno dñi 1508 die
quarta mensis Februarij Vienne

darunter dann mit blauer Tinte:

Viuat In pace.

.H.S.D.

Gewiss ein schönes Denkmal und eine schöne Erinnerung an den ersten gekrönten Dichter Deutschlands!

Dasselbe Blatt erschien nun nochmals, nachdem Conradus Celtis wirklich gestorben war, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Holzschneider die Seitenschattierung bei der Inschrift wegschnitt, dafür eine einfache Linie zog, und aus der VII dann, nachdem er Platz gewonnen, die VIII schnitt.

Hingegen wurden auf dem entgegenstehenden Seitenblatte folgende Gedichte gedruckt:

CVSPINIANVS CELTI
VLTIMVM VALE

Viator cum admiratione musas alloquitur.

Via: Vnde ruit sic suavis odor? quur sic halet aer
Mirteus? hic nunquid laurea silva uiret?
Nil uideo: uiolis sed quenam cura puellae
Vos agitat tumulū hūc spargere castalides?
Mu: Hoc phoebus iussit nos custodire sepulchrum:
Et cineres roseo sepe rigare mero.
Ipse lyram posuit cunctas huc congerit herbas:
Vt croceū spirent hec sacra busta nemus.
Substrauit laurum capiti contexit & omne
Hoc corpus lauro: si modo corpus adest:
Via: Corpus abit: sed odor manet: hic puto laureus olim
Surget ager: floret nam urna beata nimis.

MAGISTER THOMAS VELOCIANVS IN BVSTA CONRADI CELTIS PROTVCII.

Quas Iouis ira ferox metuit contingere lauros
Fulmine: proch nimiū mors trucul͞eta rapis
Attamen excelse surgent de stipite frondes
Dulcius ac solito celtica musa canet
Dum nisi corporeos potuisti soluere nexus
Eternum uiuet carmine partus honos.

Auch hiervon besitzt die k. Hof- und Staatsbibliothek in München ein Exemplar, ebenso wie sie zwei fernere zusammengedruckte Holzschnitte besitzt, wo auf dem Blatte rechts sich der erste Dürer'sche Holzschnitt aus den 1502 zu Nürnberg gedruckten Libris amorum (vorstellend den vor dem Kaiser knieenden Celtis mit der Unterschrift: „Qui maledicit etc."), auf dem gegenüberstehenden linken Blatte aber sich abermal der oben erwähnte Holzschnitt der „Insignia poetarum" aus der „Rhapsodia" (Aug. Vind. 1505) vorfindet.

Höchst wahrscheinlich blieben die Holztafeln, die Celtis zu verschiedenen Zeiten zu seinen Werken fertigen liess,[1]) in dem „Collegium poetarum" zu Wien zurück, wo dann auch zu verschiedenen Zeiten Einblattdrucke davon gemacht wurden.

Dies Collegium blieb lange noch nach Celtis Tode im Flor. und krönte noch lange seine Dichter fort, wie solches die zu verschiedenen Zeiten erschienenen Gelegenheits-Schriften nachweisen, welche damals nach bedeutenderen Dichterkrönungen, oder — wenn man es so nennen will — Dichterpromotionen veröffentlicht wurden. Zum Beweise mögen folgende zwei Schriften dienen:

Laurea Poetica. | Ex Caesareo | Privilegio in celeberrimo Archigymnasio Vien- | nensi tribus nuper viris eruditiss: | Eliae Corvino, Ioanni Lauter- | bachio, et Vito Iacobaeo, in

1) Ueber die Gewissheit dieser Behauptung wird der Verfasser dieser Zeilen in einer späteren Arbeit sprechen.

maxima Reveren- | dissimorum Principum, Comitum, Baronum, | Nobilium, ac doctissimorum hominum | frequentia, summa cum gratula- | tione collata. | A Paulo Fabricio [1] . . . edita | etc. Viennae Austriae excude- | bat Raphaël Hofhalter. | Anno M. D. LVIII. 4.

Diese von Bogen A—L laufende Druckschrift, welche die k Hof- und Staatsbibliothek (P.O.lat.301) besitzt, giebt immerhin noch Aufschlüsse über die Dichterkrönung, jene Celtische Schöpfung.

Bogen L. III findet sich das bekannte „Privilegium D. Maximiliani Imp. Aug., quo Gymnasio Viennensi Poetas coronandi jus atque potestas est concessa", datirt „prid. Cal. Nov. 1501" abgedruckt mit dem Beisatze: „Confirmatum à D. Ferdinando I. Romanorum Imperatore Augustissimo. Decima Septembris, Anno 1558."

Ferner:

Corona poetica. | A Clarissimo & doctissimo viro Domino | Petro Ä Rotis Cortra- | ceno Iuris Vtriusque | Doctore Praestan- | tissimo. Sub Rectoratu Magnifici viri D. Mel- | chioris Hoffmairs, Iur. Vtr. | Doct. et Prof. publici. | Tribus Poetis in Archigym- | nasio Viennensi collata. | Impressum Viennae in | Officina Typographi- | ca Raphaelis Hofhalter. | Anno | M.D.LX. 4.

Sehr merkwürdiges, in Wolfenbüttel (36. 2. Poet.) vorfindliches Buch, welches über die Dichterkrönung, jene Celtische Schöpfung, noch einigen Aufschluss giebt. — Die 3 Dichter sind Petrus Paganus, Gaspar Cropacius und Jonas Hermannus. Signa tur A — P.

Auch München (P. O. lat. 301) besitzt das Werkchen.

Ein noch merkwürdigeres Denkmal bildet aber jener grosse Hans Burgmair'sche Holzschnitt in Patentfolio, der unter dem Bilde des Reichsadlers das Andenken jener Dichterschule durch die Verse verewigt:

Lavrea serta gerit sacro Iovis ales in ore
Maximilianeis iam celebrata scolis.
AQVILA IMPERIALIS.

BVRGMAIR hanc aquilam depinxerat arte Iohannes
Et Celtis pvlhram(!) texvit Historiam.
Ille novem Mvsis septenas iunxerat Artes
Quas studio parili docta Viena colit.

Auch diese Seltenheit besitzt die königl. Hof- und Staatsbibliothek.

Hans Wächtelin,

Maler und Zeichner in Strassburg.

Von Herrn Bibliothekar **Schneegans** in Strassburg, durch Vermittelung des Herrn Inspector Passavant.

Hans Wächtelin (sonst auch Wächtle, Wechtelin, Wechtle, Wuechtlin, Vuechtlin und noch anders) wurde im Jahr 1514, auf St. Gallen Tag, hier als Bürger aufgenommen. Die Art, wie seine Aufnahme im Bürgerbuche eingetragen ist, bietet insofern ein besonderes Interesse dar, als man daraus ersieht, das Wächtelin eines Priesters Sohn gewesen. Hier der Text des Bürgerbuches selbst: Item Hans Wechttel der Moler hat das Burgrecht empfangen von Herr Hans Wechtlin Priester seinem Vatter, wil dienen zur Steltzen. Actium secunda Ipsa Galli. (Die zur Steltzen benannte Zunft war diejenige der Maler, Goldschmiede, Bildhauer, Form- und Stempelschneider, Buchdrucker etc.) Schon zwei Jahre später tritt Wächtelin als Mitglied der Meisterschaft des Malerhandwerks und somit als einer der Hauptmeister auf in den damals vor den Räthen und Einundzwanzigen gegen die Stümper geführten und hauptsächlich gegen den seit 1506 zu Strassburg ansässigen Hans Hage gerichteten Streitigkeiten. Letzterer scheint, mit Hülfe zahlreicher Gesellen, die in seiner Werkstätte für ihn arbeiteten, bedeutende Geschäfte gemacht und hierdurch den andern Meistern grossen Eintrag und Schaden verursacht zu haben. Es waren dies dieselben Streitigkeiten, in deren Folge, auf Vorschlag und Begehren der Meisterschaft des Malerhandwerks, das Meisterstück, oder vielmehr die seit dieser Zeit bestehenden drei Meisterstücke, durch Beschluss vom 9. Juni 1516, eingeführt wurden. In diesem Beschlusse werden die Meister, welche damals die Meisterschaft bildeten, in folgender Ordnung genannt: „Die Ehrbarn der Meisterschaft des Mallerhandtwerks bei uns nemlich Hans von Metz, Peter Schwin, Hanns Hebell von Lorch, den man nennt Hanns von Zaberñ, Hanns Wächtle, Veltin Zypffell, Erhartt Schlitzoc und Hanns von Franckfort unser Bürgern." — Das Jahr darauf erscheint Wächtelin abermals mit dreien seiner Genossen, und zwar diesmal der zweite in der Reihe, sogleich nach Meister Hanns von Metz, in einem durch gemeinsame Schiedsrichter geschlichteten Injurienstreite mit dem obengenannten Hanns Hage. In dem Entscheide ist sein Name Hans Wechtelin geschrieben. — Dasselbe Jahr zeichnete Wächtelin die drei anatomischen Blätter, welche Meister Hans von Gorssdorff genant Schylhans Burger und Wundartzt zu Strassburg der in seinem Feldbuch der Wundartznei in

deutscher Uebersetzung einverleibten Anatomie Meister Guido's de Cauliaco montis Pessulani beigab. Das erste Blatt zeigt ein menschliches Skelett mit der Aufschrift: „Anatomia aller Beinglieder des Menschen", das zweite mit derjenigen „Anatomia corporis humani 1517." einen Körper bis zu den Knieen, mit geöffnetem Leibe, zu beiden Seiten die einzelnen Organe, darunter, gleichwie unter der ersten Tafel, befindet sich eine in deutschen Reimen abgefasste Auslegung, worin diesmal des Künstlers Name, wie folgt, angegeben ist: (mit Zeugniss sag ich dir fürwahr) Hans Wächtlin hat recht bei ein hor) abconterfayt künstlich vnd wol Gr. Das dritte Blatt stellt einen sogenannten Aderlassmann vor. Es ist ein Körper wieder mit geöffnetem Leibe, mit Anzeige der Adern, wo nach den damaligen und noch jetzt sehr verbreiteten, volksthümlichen Ansichten, es je nach den Jahreszeiten für gut oder schlimm angesehen wurde, zur Ader zu lassen. Links darunter steht: „Contrafacter Lasszmann." Sämmtliche drei Körper, wie schon allein die unverkenntliche Aehnlichkeit der Gesichtszüge es beweist, sind nach demselben Originale gezeichnet und zwar nach einem, 1517 hier mit dem Strange gerichteten und eigens hierzu erbetenen Mann. In der Ausgabe des Feldbuchs von 1528 und 1530[1]) — welche letztere übrigens ein blosser Abdruck des erstern ist — wird dies ausdrücklich bezeugt. Folio 16[b] am Beschluss der Anatomij heisst es: „diss obbeschriebene Anatomij hat der hochberümpt Artzt vnd Meister Guido de Cauliaco montis Pessulani, erstlich mitt arbeit zu latin veruasszt, welche nachmols in teutsch verdolmetschet. Vnnd dieweil der Augenshyn ein grosszer behilff ist findest du in nachgonder,[2]) vnd Zwo Vorgonden figuren eygentlich allersychtlichen, jnneren vnd ūssheren glydern, beynen, vnd aderen gewisszliche anhōig, so zu Strassburg warlich contrafait und deutlich verzeichnet ist ab ein todten und darzu erbettenen mann mit dem strang gericht. anno Christi M. D. XVII." Auch alle übrigen Bilder des Feldbuchs stehe ich keinen Augenblick an dem Hans Wächtelin zuzuschreiben.[3]) Nichts wird jedoch hierüber im Buche selbst

1) Die erste Ausgabe von 1517 kam mir hier nicht zu Gesichte.

2) Das betreffende Bild ist das mit den Worten „Contrafacter Lasszman" bezeichnete.

3) Eine verkleinerte Copie des einen der Holzschnitte befindet sich in Dr. Choulant's Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst. Mit Illustrationen nach Holbein, L. da Vinci, Rafael etc. Leipzig, 1852. in 4. S. 26. Text S. 25—27. 178. Siehe ferner die seitdem erschienenen Abtheilungen meines Kunstcataloges, besonders die 24. Abtheilung S. 11. Rud. Weigel.

gesagt; und obwohl einige Blätter im Schnitte etwas breiter gehalten sind als des Lassmann's Figur (fol. 16^{b}.), so tragen dennoch alle denselben Charakter und weisen somit alle auf eine und dieselbe Künstlerhand hin, die Darstellung folio 44^{b}. namentlich, „Vssziehung des Geschöss", spricht sehr für diese Annahme. Für mich ist gewiss, dass Wächtelin sämmtliche Bilder des Feldtbuchs gezeichnet habe. Ob er aber dieselben auch selbst in Holz geschnitten habe, dies getraue ich mir weder bestimmt zu bejahen noch zu verneinen, da auf den Tafeln selbst nirgends ein Aufschluss hinsichtlich dieses Punktes gegeben wird, und Wächtelin, wenigstens in den hiesigen Urkunden, durchgängig blos als Maler, nie aber auch als Formschneider bezeichnet wird. Alles was hierüber gemuthmasst oder sogar behauptet werden könnte, würde blos auf rein persönlicher und somit nur relativer Anschauungs- und Auffassungsweise beruhen. Wie sehr auch Schnitt und Zeichnung mit einander übereinstimmen mögen, so kann nichts desto weniger über den fraglichen Punkt durchaus nichts mit Gewissheit weder behauptet noch angenommen werden. — 1519 tritt Wächtelin abermals mit drei andern Malern, wieder „von der Zunfft wegen", in einem Zunftstreite zwischen den Malern und Goldschmieden, wegen ausstehender Zunftgelder, auf. In der in diesem Streite durch die Ersteren eingereichten Bittschrift an den Magistrat wird unser Meister „Hans Wechtlin" geschrieben; in derjenigen der vier Maler ist sein Name, jedoch nicht eigenhändig, „Hans Wechtelin" unterschrieben. — Von Wächtelin sind ebenfalls die Passionsbilder und andere in Dr. Geilers von Kaisersberg Postill, Strassburger Ausgabe von 1522, gezeichnet.1) Es geht dies aus dem Umstande hervor, dass die-

1) Von dieser Folge der Passion oder vielmehr des Lebens Christi bis zum jüngsten Gericht und der Darstellung eines Sterbenden, welcher die Tröstungen der Kirche empfängt, welche niemals vollständig zusammen scheint herausgegeben worden zu sein, sind bis jetzt 43 Blätter bekannt, nämlich:

1. Die Erschaffung des Menschen und die Austreibung aus dem Paradies.
2. Die Geburt der Maria.
3. Ihr Eintritt in den Tempel.
4. Die Verkündigung.
5. Ihre Trauung mit Joseph.
6. Die Geburt Christi.
7. Die Beschneidung.
8. Die Anbetung der Könige.
9. Die Darbringung im Tempel.
10. Christus lehrt im Tempel.
11. Die Taufe Christi.
12. Die Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt.
13. Christus lehrt im Tempel und auf dem Berge.
14. Christus bei Simon zu Tisch.
15. Die Auferweckung Lazari.
16. Der Einzug Christi in Jerusalem.
17. Das Abendmahl.
18. Christus auf dem Oelberg.
19. Die Gefangennehmung Christi.
20. Christus vor Hannas.
21. Christus vor Kaiphas.
22. Christus vor Pilatus.
23. Die Geisselung.
24. Die Dornkrönung.
25. Ecce Homo.
26. Pilatus wäscht sich die Hände.
27. Die Kreuztragung.
28. Christus wird an's Kreuz genagelt.
29. Die Aufrichtung des Kreuzes.

selben Bilder, mit Angabe von Wächtelin's Namen, in einer Passion abgedruckt sind, welche separat unter folgendem lateinischen Titel, jedoch ohne Angabe weder des Druckortes noch des Jahres, erschien: „Passio Jesu Christi saluatoris mundi vario carminum genere F. Benedicti Chelidonii cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtlin". Ein anderweitiger von mir entdeckter und gewiss auch zu berücksichtigender Umstand hinsichtlich dieser Blätter der Postill ist derjenige, dass auf einem der Bilder, auf demjenigen nämlich, das die Darstellung Christi im Tempel und Mariae Opferung enthält, rechts, hinter dem Altare, schwarz, dieses offenbar einem Künstler zugehörige Zeichen sich vorfindet [illegible]. Wem mag nun dasselbe angehören?[1]) Nach Hrn. Universitäts-Kupferstecher Loedel's Angabe befindet sich ein Exemplar dieser in Hinsicht auf unsern Künstler höchst merkwürdigen Passion auf der Basler Bibliothek, ein zweites soll sich zu Gotha, und ein drittes endlich im Privatbesitze des Königs von Sachsen in Dresden vorfinden.

Obigen Angaben vermag ich nun blos noch einige andere beizufügen, die ich etwa vor einem Jahre von Hrn. Loedel hinsichtlich mehrerer Holzschnitte in Doppeltönen erhalten habe, welche dieser Künstler dem Wächtelin zuschreibt. Unter einem Portrait Melanchthon's von 1519, wovon mir Hr. Loedel ein Facsimile

---

30. Die Kreuzigung.
31. Christus am Kreuz; Maria und Johannes zu den Seiten.
32. Die Kreuzabnahme.
33. Christi Leichnam beweint.
34. Die Grablegung.
35. Die Auferstehung.
36. Christus erscheint seiner Mutter.
37. Die Himmelfahrt Christi.
38. Die Ausgiessung des heil. Geistes.
39. Der Tod der Maria.
40. Das jüngste Gericht.
41. Der Höllenrachen.
42. Die Krönung der Maria, von Heiligen umgeben.
43. Ein Sterbender empfängt die Tröstungen der Kirche durch zwei Geistliche. Hinter seinem Bette stehen Maria, Paulus und andere Heilige.

Die früheste Ausgabe mit einer Jahrzahl von dem grössten Theil dieser Holzschnitte führt den Titel: Das Leben Jesu Christi etc. Darzu vil schoner figuren bedeutung — Strössburg durch Johannem Knoblauch in dem iar da man zalt MDVIII. kl. fol. Dieselbe enthält 30 Holzschnitte von Wechtlin, anfangend mit der Erschaffung des Menschen und endend mit der Krönung Mariae. Das Titelblatt, wo die Apostel vor Christus knieen, mit den Symbolen der Evangelisten in den Ecken, so wie auch das 15. Blatt mit der Auferweckung Lazari, sind von Urse Graf und mit seinem Monogramm versehen. Vier weitere Holzschnitte, nämlich der Feigenbaum, die Kreuztragung, die Kreuzigung und Christus am Kreuz sind von dem Meister V G, so dass das ganze Werk 36 Holzschnitte enthält. Ein solches Exemplar befindet sich bei den Büchern, welche Joseph Heller der Bibliothek zu Bamberg vermacht hat. P.

Eine Copie von No. 4., die Verkündigung, befindet sich in meinem Werke: Holzschnitte berühmter Meister etc. 4te Lief. No. 28. Text S. XVIII. XIX. und mehrere Ausgaben von Büchern, in welchen die Holzschnitte aufgenommen sind, sind in meinem Kunstcataloge aufgeführt. R. W.

1) Jenes Zeichen befindet sich auf einer der Gesetztafeln und scheint einen hebräischen Buchstaben darstellen zu sollen. P.

vorgelegt hat, steht des Meisters Name und Zeichen, zwei kreuzweis übereinander gelegte Pilgerstäbe, zu welchen die uneheliche(?) Geburt Wächtelin's, als eines Priesters Sohn, wohl die Auslegung geben dürfte. Die ganze Inschrift lautet also: MELANTON. ANNO DOMINI. MDXIX. XXXIII. ANNOS HABVI. Io. WECHTLIN. FACIEBAT. ✕ Noch andere in Helldunkel ausgeführte Blätter, welche auf einem Täfelchen die Initialen Io. V., zu beiden Seiten von obigen Pilgerstäben wie auf Melanchthon's Portrait, wieder zeigen, jedoch aufrecht, hinter diesen eine Pflanze, die ich für einen Knoblauchstock zu nehmen geneigt wäre, schreibt Hr. Loedel dem Hans Wächtelin zu. Der Umstand jedoch, dass sich obige Pflanze auf Melanchthons, mit dem Namen des Meisters versehenem Portrait nicht vorweist, und noch mehr das einfache V der Initiale, erlauben mir erst nach bestimmterer Beweisführung Hrn. Loedel's Ansicht und Behauptung beizupflichten, wie sehr auch die fraglichen Platten in Charakter, Manier und Haltung denjenigen ähnlich sein mögen, welche authentisch und erweislich Wächtelin's Werke sind. Jemehr ich in Kenntniss unserer älteren Kunstgeschichte fortschreite, desto mehr überzeuge ich mich, dass man in ähnlichen Fällen nie mit allzugrosser Behutsamkeit verfahren könne.

Hans Burgkmair's (des älteren)

Holzschnitt-Folgen in Büchern.

Von **Wiechmann-Kadow.**

Das zweiundachtzig Nummern starke Verzeichniss, welches Bartsch im 7ten Bande des Peintre-Graveur von den Formschnitten des Hans Burgkmair giebt, enthält, mit Ausnahme der Werke für den Kaiser Maximilian, nur zwölf Blätter aus den in Büchern vorkommenden Folgen, eine Zahl, die nicht vermuthen lässt, dass unser Meister eben durch solche zu den productivsten Künstlern seiner Zeit gezählt werden muss. Auch bei andern Kunstschriftstellern findet ein ähnliches Verhältniss statt. — Von Heineken[1])

---

1) Dictionn. des Artistes B. 3. S. 461. — Les planches, qu'on voit dans le Livre allemand intitulé Schimpf und Ernst sont toutes de Burgkmair, suivant Sandrart.

nennt nach Sandrart[1]) Pauli's Schimpf und Ernst; Nagler[2]), dem wir so manche vollständige Verzeichnisse von den Werken verschiedener Künstler verdanken, erwähnt nur Joh. Eck's Extemporaria, Cicero, Petrarca und Plinius; Heller[3]) führt Mann's Passion, Geiler's Predigten und den Cicero auf, so dass wir nur wenige von den Büchern mit Burgkmair's Holzschnitten kennen würden, wenn nicht ein bedeutender Theil derselben in Weigel's Kunstcatalogen nach und nach aufgeführt wäre.

Der Verfasser dieses Aufsatzes beschäftigt sich seit längerer Zeit mit einer Monographie über Burgkmair und dessen Werk, erkennt aber, dass noch manches Jahr verfliessen mag, bevor die Arbeit an das Licht treten darf, d. h. in der Vollkommenheit, wie der Standpunkt unserer Kunstliteratur sie fordert und wie solche z. B. in Becker's Schrift über J. Amman zu finden ist. Da nun eine andere Veröffentlichung über Burgkmair unsers Wissens nicht in Aussicht steht, so möchte die hier unternommene Zusammenstellung der Bücher-Folgen wohl gebilligt werden, da diese, wenn sie auch nur zum kleinen Theile aus eigenhändigen Blättern bestehen, doch einen wichtigen Theil des ganzen Werkes bilden. Möchten durch uns weitere Mittheilungen angeregt werden.

In der ersten Periode lieferte Burgkmair für verschiedene Augsburger Officinen Holzschnitte, später jedoch widmete er, in Verbindung mit Hans Schäuflein, seine ganze Thätigkeit dem Buchdrucker Heinrich Stainer zu Augsburg, der höchst wahrscheinlich selbst den Formschnitt ausgeübt hat und für seine Zeit zu den bedeutendsten Männern seines Faches zu rechnen ist. Nach der Auflösung dieser Druckerei. etwa 1546, gingen die meisten Stöcke in die Hände Chr. Egenolph's und anderer Frankfurter Buchdrucker über und finden sich dort zuletzt im Besitze des Vincent Steinmeyer, der sie im Jahre 1620 nochmals zu dem höchst seltenen Buche: Newe künstliche wohlgerissene vnd in Holtz geschnittene Figuren u. s. w. qu. 4. verwandte. Siehe den Becker'schen Aufsatz in diesem Archiv, II. Jahrgang S. 63 u. ff.

Die Formschnittwerke für den Kaiser Maximilian sind für diesmal aus unserer Zusammenstellung ausgeschlossen worden. Durch die Schrift Herberger's: Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I., 1841., sind interessante historische Nachrichten über jene grossartigen Leistungen gewonnen,

---

1) Sandrart sagt von Burgkmair: Dieses höchstlobwürdigen Mannes rühmliche Werke erhellen in vielen Büchern, als in dem Buch Kaiser Maximilian zu Ehren (?) von Schimpf und Ernst gefärtiget, worin sehr viel zierliche Holzschnitte von seiner Hand u. s. w. Sollte hier wohl Pauli's Schimpf und Ernst gemeint sein? Die Angabe, dass das Buch dem Kaiser Maximilian gewidmet oder zu Ehren geschrieben sei, passt dann wenigstens nicht.

2) Künstler-Lexikon B. 2. S. 243.

3) Zusätze zu Bartsch Peintre-Graveur S. 35—38.

und wird es auch, nachdem mehrere der alten Original-Abdrücke aufgefunden sind, gelingen, die Blätter der Hauptmeister von der Gehülfenarbeit sicherer zu scheiden.

Predigen Teutsch: vnd vil gutter leeren des hochgeleerten herrn Johann von Kaisersperg. Augsburg, H. Otmar. 1508 u. 1510. Fol.

Mit drei Holzschnitten in Fol. von B. — 1. Die beiden Pilger. (Bartsch No. 72.) — 2. Pilger wallfahrten zu einer Capelle. — 3. Zachäus steigt auf den Baum.

Panzer I. No. 603. · Zapf II. S. 32. -- Ebert No. 8264. — Weigel Nr. 18360". — Heller, Zusätze S. 36.

Dyalogus. Johannes Stamler Augustin. de diuersarum gentium sectis et mundi religionibus. — Augsburg, E. Oeglin und G. Nadler. 1508. Fol.

Das höchst seltene Buch enthält einen doppelt vorhandenen Titelholzschnitt in Fol. von B., auf welchem die verschiedenen Religionen durch zahlreiche Figuren allegorisch dargestellt werden. Die christliche Kirche, eine gekrönte Jungfrau, den Papst und den Kaiser zur Seite, bildet den Mittelpunkt; unten das Wappen des Verfassers mit den Buchstaben J. S. und auch des Meisters Monogramm auf einem Täfelchen. (Bartsch No. 39.) Dies Blatt, das Hummel umständlich beschreibt, gehört nicht zu den bessern Arbeiten B.'s, jedoch gilt von den architektonischen Verzierungen das Urtheil, welches v. Rumohr in seiner Theorie der Formschneidekunst S. 55 darüber ausspricht.

Hummel, Bibliothek seltener Bücher, B. II. S. 47—54. — Zapf II. S. 38.

Das buch granatapfel. im latin genant Malogranatus — — — gepredigt durch den hochgeleerten doctor Johänem Gayler von Kaysersperg. — Augsburg, H. Otmar. 1510. Fol.

Mit sechs Holzschnitten in kl. Fol. von B. — 1. Christus im Hause des Lazarus. (Bartsch No. 16.) Neuer Abdruck in der Derschau - Becker'schen Sammlung. — 2. Pharao's Untergang im rothen Meer. (Bartsch Nr. 3.) — 3. Die heil. Elisabeth mit ihren spinnenden Frauen. (Der bei Bartsch unter No. 28. beschriebene Formschnitt ist von Hans Baldung Grien und gehört zu der Strassburger Ausgabe.) — 4. Ein Koch, der einen Hasen ausweidet. (Bartsch No. 71.) — 5. Die sieben Hauptsünden (7 Teufel). (Bartsch No. 62.) — 6. Sieben Degenscheiden.

Nach sorgfältiger Vergleichung der beiden Ausgaben und bei besonderer Berücksichtigung der Eigenthümlichkeit der älteren Formschnitte B.'s können wir die Ansicht derjenigen nicht theilen,

welche diese Holzschnitte dem H. Baldung Grien zuschreiben, von dem die Blätter der Strassburger Ausgabe von 1516 herrühren.[1]) Ferner wird noch zur Vermeidung von Irrthümern bemerkt, dass die treffliche Copie von H. Baldung's h. Elisabeth im 7. Hefte von Weigel's Holzschnitten berühmter Meister nicht nach der Augsburger Ausgabe von 1510, sondern nach der ebengenannten Strassburger ist.

Panzer I. No. 667. — Zapf II. S. 45. — Ebert No. 8232. — Weigel No. 13360.

Der neu Layenspiegel (von Ulr. Tengler, mit Vorwort von Seb. Brant.) Augsburg, H. Otmar. 1511 u. 1512. Fol.

Unter den vielen Holzschnitten, welche grösstentheils der oberrheinischen Schule angehören, sind folgende, welche Weigel dem B. zuschreiben möchte: 1. Versammlung von Gelehrten, darunter Seb. Brant. — 2. Der Kaiser, umgeben von seinen Grossen, empfängt Tengler's Werk. — 3. Eine der vorigen ähnliche Darstellung, vorn Reissige. — 4. Hexentreiben und Beschwörung. — 5. Das jüngste Gericht.

Bl. 4 darf vorzüglich genannt werden, und rühren diese Holzschnitte, wenn auch nicht alle von B. selbst, dennoch von einem ihm sehr nahestehenden Schüler her.

Panzer I. No. 698 u. 723. — Zapf II. S. 50 u. 58. — Weigel No. 16348.

Schelmenzunft — Durch — Thoman murner von Strassburg. Augsburg, S. Otmar. 1513 u. 1514. 4.

Mit 40 Holzschnitten nach B., von denen der erste auf Bl. 2^a, welcher den Verfasser darstellt, mit der Ueberschrift DOCTOR LAVX, die Buchstaben H. B. hat. Die Holzschnitte sollen andern aus derselben Periode nachstehen.

Panzer I. No. 764 u. 797. — Zapf II. S. 65 u. 71. — Ebert No. 14530. — Lappenberg, Murner's Ulenspiegel. 1854. S. 397.

Jornandes de rebus Gothorum, Paulus Diaconus — de gestis Longobardorum. Augsburg, J. Miller. 1515. Fol.

---

1) Der verstorbene Freiherr von Rumohr sagt in einem Briefe an einen Lübecker Kunstfreund:

Und dann ist noch zu erwägen, dass die Formschnitte aus Burgkmayr's frühester Zeit himmelweit von den späteren verschieden sind. Bei jenen herrscht ruhige Einfachheit, verbunden mit Dürer's Präcision, Eigenschaften, welche durch die italienischen Reminiscenzen nur gehoben werden, während diese einen Ueberfluss von Lineamenten haben und mehrfach überladen erscheinen.

Man vergl. ferner v. Rumohr, zur Geschichte u. Theorie der Formschneidekunst S. 56 u. ff.

Mit einem Holzschnitt von B.: Alboin, König der Longobarden und Athanaric, König der Gothen, reden mit einander. (Bartsch No. 63.)

Schelhorn, Ergötzlichkeiten, 3. S. 2231. — Zapf II. S. 79. — Weigel No. 20765.

In Apostolorum Simbolum — dialogus (Pauli Riccii). Augsburg, Miller. 1514. 4.

Der Titelholzschnitt, Christus und Geistliche, ist von B.

Zapf II. S. 68. — Weigel No. 8231 und 20766.

Das leiden Jesu Christi — — durch Wolffgang von Man.[1]) Augsburg, H. Schönsperger d. J. 1515. 4.

Von den dreissig Holzschnitten, welche von B. und Schäuflein gefertigt worden, sind mehrere von Bartsch beschrieben. Jene von B. sind die No. 14. 15 u. 18. Auch der Holzschnitt mit dem Monogramm ƀ, die Verspottung des Heilandes, darf mit Sicherheit B. zugeschrieben werden. (Bartsch VII. S. 448. — Brulliot I. No. 776. Heller, Zusätze S. 35.)

Panzer I. No. 804. — Zapf II. S. 78. — Ebert No. 12892. — Nagler B. 15. S. 110. — Weigel No. 10924. — Wackernagel, Bibliographie des Kirchenliedes, 2. Ausgabe, No. 78.

Joan. Eckii — in summulas Petri Hispani extemporaria. Augsburg, Miller. 1516. Fol.

Mit Titelholzschnitt von B. Der doppelte Reichsadler nebst den Wappen der Universitäten Ingolstadt, Freiburg und Tübingen. (Bartsch No. 35.) Das Monogramm gleicht auf diesem Blatte, dessen Schönheit schon Zapf rühmt, dem des H. Brosamer; doch ist kein Grund vorhanden, den Formschnitt B. abzusprechen.

Zapf II. S. 88. — Heller, Gesch. d. Formschkst. S. 100. — Nagler II. S. 242.

Das leben: verdienen vnd wunderwerck der Heiligen, Augspurger Bistumbs Bischoffen, sant Ulrichs, vnd Symprechts, auch der säligen martrerin sant Aphre — —. Augsburg, S. Otmar. 1516. 4. Die lateinische Ausgabe ebendas. 1516. 4.

Mit sechs Holzschnitten in 4. von B. (ohne Monogramm). 1. Titelholzschnitt mit Säulen und oben eine Arabeske mit Engeln. — 2. Die drei Heiligen. — 3. Der h. Ulrich. — 4. Der

---

[1]) Der grösste Theil der Holzschnitte aus der Man'schen Passion kommt auch in einem von Schönsperger in Augsburg gedruckten Gebetbuche vor, welches Weigel unter No. 8234 aufführt. Man vergl. auch Nagler, Künstlerlexikon B. 15. S. 110.

Symprecht. — 5. Die h. Aphra. — 6. Die Kirche zum h. Ulrich und zur h. Aphra in Augsburg.

Die Stöcke werden zum Theil noch in Augsburg aufbewahrt, und sind 5. uud 6. in Metzger's Augsburgs älteste Druckdenkmale 1840. abgedruckt. Hier werden sie jedoch einem Formschneider Adolph zugeschrieben (S. 77).

Panzer I. No. 838. — Zapf II. S. 93 u. 94. — Weigel No. 16353 u. 18773.

---

*[1]) Täschen büchlin. Aus ainem closter in dem Riess Kompt dieses Täschenbüchlein süss — —. Augsburg, J. Miller. 1516 u. 1520. 8.

Mit vierzehn Holzschnitten in kl. 8. von B. und Schäuflein.

Von B. sind: 1. Gott Vater segnend. — 2. Mariae Verkündigung. — 3. Messopfer. — 4. Christus am Kreuz. — 5. Messe des h. Gregor. — 6. Der h. Georg den Drachen tödtend. — 7. Der h. Sebastian und der h. Rochus. — 8. Das Abendmahl. — 9. Das Gebet Thomas' von Aquin. — 10. Wiederholung von 4. 9 hat das Monogramm.

Panzer I. No. 973. — Zapf II. S. 132. — Weigel No. 18771.

Ain Hipsche Tragedia vō zwaien liebhabendū menschen — —. (Christoph Wirsung's Uebersetzung der spanischen dialogisirten Novelle „la Celestina"). Augsburg, S. Grimm u. M. Wirsung. 1520. und ebendas. H. Stainer. 1534. 4.

Die fündundzwanzig Holzschnitte (mehrere wiederholen sich), welche 3 Z. 5 L. Br. und 2 Z. 7 L. H. messen, sind von B. und zwar ganz in der Manier der Folge zum Cicero. Der eine, grössere Formschnitt in 4., Calistus und Melibea in einem Garten, kommt auch in Chr. Bruno's Historien vnnd fabulen (Uebersetzungen nach Ovid und Boccaccio), Augsburg, H. Stainer. 1541. 4. vor.

Nagler (B. 15. S. 112) schreibt diese Holzschnitte irrthümlich dem H. Schäuflein zu.

Panzer I. No. 1003. — Zapf II. S. 133. — Ebert No. 3865. — Heyse's Bücherschatz No. 2126 u. 2127.

Ein Sermō von dem heyligen Creutz Geprediget von D. M. L. (Luther) im Jar 1522. Wittenberg (1522). 4.

Mit Titelholzschnitt von B.

Christus am Kreuz, zu Seiten Moses und Maria.

Panzer II. No. 1415. — Weigel No. 7802.

Eine schöne Cronick vñ Historia, wye nach der Synndtflut Noe.

---

1) Die mit einem * bezeichneten Bücher enthalten Holzschnitte von H. Schäuflein.

Die teutschen — jren anfang empfangen haben —. (Sigism. Meisterlin's Chronik von Augsburg). Augsburg, M. Ramminger. 1522. Fol.

Mit schöner Titeleinfassung in Fol. von B.

Zu beiden Seiten der h. Ulrich und die h. Aphra, oben der doppelte Adler und in den Ecken die Büsten von Kaisern. Mit dem Monogramm.

Die übrigen Holzschnitte, darunter die Schlacht auf dem Lechfelde, sind von dem Meister H S mit dem Kreuze (nicht Schäuflein, wahrscheinlich aber H. Stainer, Buchdrucker zu Augsburg). Brulliot I. No. 2502.

Panzer II. No. 1559. — Zapf II. S. 152. — Weigel No. 18772.

---

* Das neu Testament. Augsburg, S. Otmar, 1523, d. 21. März und 1523, d. 11. Junius. Fol.

Mit Titelholzschnitt von H. Schäuflein und einundzwanzig apocalyptischen Darstellungen in 4. von B. — Nach Weigel's Ansicht können auch die Initialen von B. herrühren.

In der früheren Ausgabe des neuen Testamentes o. O. u. J., jedoch ebenfalls bei Otmar 1522, kommen erst sechs von den Holzschnitten zur Apocalypse vor. — In einem andern Exemplare fand Panzer aber bereits neun Blätter aus dieser Folge.

Panzer II. No. 1614. 1615 u. 1616. — Panzer, Entwurf einer Geschichte der luther. Bibelübersetzung S. 91—93. — Zapf II. S. 163 u. ff. — Weigel No. 6775.

Des loblichen Fürstenthumbs Steyr Erbhulldigung — (von Hans Hofmann, Landschranmeister zu Krain). Augsburg, Jos Dienecker. 1523. Fol.

Mit dem Wappen des Fürstenthum Steyr(?), von oder nach B., mit dem Monogramm.

Panzer II. No. 2077. — Zapf II. S. 160.

Ein nutzlich Regiment der gesundtheit, Genant das Vanquete —. Gemacht durch den Hochgeachten Doctorē Ludouicum De Auila, — Vñ durch — Michaelem Krautwadel — Doctorē zu Landsperg verteūtscht —. Augsburg, H. Stainer. 1531. 4.

Diese Ausgabe enthält ausser vier unbedeutenden Holzschnitten zwei von B. Der eine in 4., mit dem gewöhnlichen Monogramm, stellt den Arzt Auila in seinem Studirzimmer schreibend dar, ein Blatt, das man wohl für eigenhändig erklären mag, zumal wenn sich die Ansicht des Freiherrn von Rumohr,[1]) dass unser

---

1) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, S. 56.

Meister „zudem in einigen früheren Formschnitten viel Fertigkeit zeigt, die Umrisse zu umschneiden, hingegen in seinen Schattenlagen wenig Methodik, bei doch sehr originellem Streben", auch auf spätere Arbeiten anwenden lässt. Derselbe Holzschnitt findet sich auch auf dem Titelblatte zu: Albertus Magnus. Das Buch der haymligkayten A. Magni, von Artzney —. Augsburg, H. Stainer. 1540. 4., jedoch hier in der Breite, nach der rechten Seite hin verkleinert.[2]) Der zweite, sauber ausgeführte Formschnitt, ein Zimmer, in welchem ein Mann durch einen Chirurgen zu Ader gelassen wird, während ein anderer Arzt dem Kranken empfiehlt, den Stock in der Hand fleissig zu drehen, ist in Manier den Blättern zum Petrarca sehr ähnlich.

Weigel No. 19438.

Weigel führt unter No. 12857 eine spanische Ausgabe in 4. o. J. ebenfalls aus Stainer's Officin an, welche vierzehn Holzschn. enthält. Eine andere spanische Ausgabe von 1530 hat Zapf II. S. 198.

Es liegt ferner noch ein Blatt in 4. aus einem medicinischen Werke vor, vielleicht aus dem Albertus Magnus, auf welchem ein im Bette liegender Kranker dargestellt ist, den drei Aerzte besichtigen. Der Holzschnitt ist nur roh, hat jedoch das Monogramm.

---

* Das Buch Schimpff vnnd Ernst genannt — —. (Von Joh. Pauli.) — Augsburg, H. Stainer. 1526. Fol. — * Ebds. o. J. — * Ebds. 1534. — * Ebds. 1535. — * Ebds. 1536. — * Ebds. 1537. — Ebds. 1542. — Ebds. 1544. Ebds. 1546. Sämmtlich in Fol.

Die ersten sechs Ausgaben haben vierzig Holzschnitte, von denen dreiunddreissig von B., zwei von Schäuflein (Bartsch No. 85 u. 86) und fünf von einem geringern Meister der Augsburger Schule sind. Die letzten drei Ausgaben haben nur 35 Holzschnitte. Sie sind 5 Z. 9—10 L. br. und 5 Z. 2—3 L. h. oder 5 Z. 9 L. br. und 3 Z. 7—8 L. hoch.

Lappenberg, Murner's Ulenspiegel S. 369—375. — Ebert No. 15997. — Weigel No. 13357. 19441 u. 20768. — v. Heinecken, Dictionn. d. Artistes, 3. S. 461 (nach Sandrart).

Officia M. T. C. Ein Buch, So Marcus Tullius Cicero der Römer zu seynem Sone Marco, — —. (Uebersetzt von J. Neuber, herausgegeb. von Joh. von Schwar-

---

2) Die Breite des Holzschnittes bei 4 Z. 5 L. Höhe beträgt im Albertus Magnus 4 Z. 1 L., im Auila 4 Z. 6 L., und lässt es fast, als ob der Stock anfänglich noch breiter gewesen, indem der Abdruck in dem letzten Buche rechts ohne Randlinie und ausgebrochen erscheint.

tzenberg.) Augsburg, H. Stainer. 1531, d. 16. Febr. Fol. — Ebds. 1531, d. 29. April. — Ebds. 1531, d. 7. Decbr. — Ebds. 1532. — Ebds. 1533. — Ebds. 1535. — Ebds. 1537. — Ebds. 1540. — Ebds. 1545. — Frankfurt a. M., Egenolph. 1550. — Ebds. 1565. Sämmtlich in Fol.

Die einhundertunddrei Holzschnitte sind von und nach B. — Die Zierde des Buches, jedoch nur bei den Augsburger Ausgaben, bildet der blattgrosse Holzschnitt, das Portrait Schwarzenbergs von B. nach Dürer. Die ungewöhnliche Form des Monogramm (ꟷ) und die Aehnlichkeit desselben mit dem des Nic. Boldrini haben mehrere Schriftsteller bewogen, dies Blatt dem letztgenannten Künstler zuzueignen, obgleich manche Einzelheiten in den das Portrait umgebenden Wappen hinlänglich auf B. hinweisen, und ausserdem kein Grund vorhanden ist, aus welchem der Buchdrucker Stainer, dem ein B. und Schäuflein zu Gebote stand, sich für einen einzelnen Fall an den entfernten Boldrini wenden sollte.[1]) Brulliot, I. No. 778. — Heller, Gesch. d. Formschneidekst. S. 186. — Bartsch, Bd. 7. S. 166. — Nagler, B. 2. S. 15 u. 243. — Zanetti, Cabinet Licognara S. 31.

Die übrigen Holzschnitte haben die Grösse wie jene in Pauli's Schimpf und Ernst, und hat der Formschnitt auf Bl. 78ᵃ, disputirende Doctoren (Bartsch No. 74), das gewöhnliche Monogramm. Beachtenswerth ist ferner der Holzschnitt auf Bl. 73ᵇ, eine Menge Männer darstellend, welche aus dem Stadtthore auf ein beladenes Schiff zugehen, wegen des an dem Thorpfeiler befindlichen Monogrammes H W (Brulliot II. No. 1273). Aber auch auf dem Schilde des Schiffes sehen wir die Buchstaben H P P. — Durch schöne Zeichnung und feinen Schnitt zeichnen sich besonders aus: Bl. 3ᵃ, ein Mann siebt Menschenhäupter, welche sich unter dem Siebe in Thierköpfe verwandeln; Bl. 53ᵃ, drei Diebe zanken sich um das gestohlene Gut, während ein vierter ihre Taschen leert und Bl. 77ᵇ, ein im Garn gefangener Hirsch (vortrefflich gezeichnet). — Dass an dieser Folge verschiedene Formschneider gearbeitet haben, lehrt schon der oberflächliche Augenschein.

Ebert Nr. 4690. — Heller, Leben und Werke A. Dürer's, B. 2. S. 1029—31. — Heller, Zus. zu Bartsch S. 37. — Weigel No. 1877. 3496. 9935. 18364. 18365. 20069. — Nagler, Bd. 2. S. 243.

Petrarca's Glückbuch oder Trostspiegel (übersetzt von Steph. Vigilius?). Augsburg, H. Stainer. 1539. Fol. — Frank-

---

1) Die in damaliger Zeit häufige Verwechslung der Namen Hans und Johann ist bekannt. — B. nennt sich selbst auf seinem Bildnisse in der k. k. Galerie zu Wien: Joan Burkmair.

furt a. M., Egenolph, 1551. — Ebd. 1559. — Ebd. 1572. — Ebd. 1584. — Frankfurt a. M., Joh. Saur, im Verlag von Vinc. Steinmeyer, 1604. — Ebd. 1620. — Sämmtlich in Fol.

Der leider nicht zuverlässige Catalog der Kloss'schen Sammlung (London 1835) bringt unter No. 4471 eine Ausgabe: Augsburg, H. Stainer, 1532, und unter No. 4127 eine andere: ebds. 1545. Fol. — Es giebt indessen gewiss eine ältere Ausgabe, als die vom J. 1539.

Die zahlreichen Holzschnitte (in den Frankfurter Ausgaben 260), von denen mehrere schon in Pauli's Schimpf und Ernst und im Cicero vorkommen, sind von und nach B. Die Grösse ist wie bei den beiden voraufgehenden Folgen.

Merkwürdig sind die beiden blattgrossen Formschnitte zu Anfang des 2. Theiles, welche den Kampf der lebenden Wesen unter einander und ihre Vernichtung durch einander versinnlichen, sowie auch die beiden Glücksräder mit den vier Königen, von denen in manchen Ausgaben nur eines vorkommt, und welche sich dadurch unterscheiden lassen, dass nur auf einer dieser Darstellungen der auf der Höhe des Rades sitzende Regent einen Scepter hält. Auch ein kleineres Glücksrad ist vorhanden, welches von der Göttin mit verbundenen Augen gedreht wird, indem ein gekrönter Esel die Spitze einnimmt. — Brulliot I, No. 3200, erwähnt zwei Holzschnitte aus dem Petrarca mit dem Monogramm ∾, von denen wir jedoch nur einen haben auffinden können.[1]) Dies Blatt, welches in guten Abdrücken einer Federzeichnung ähnelt, stellt einen Zug kranker (aussätziger) Bettler dar, welche sich vor eine Kirche gelagert haben, ein schreckliches Bild des menschlichen Elends.

Aber auch in humoristischer Weise hat unser Meister das Bettlerwesen seiner Zeit aufzufassen gewusst. Auf dem Holzschnitte zum achten Capitel des zweiten Theils finden wir abermals einen Zug Bettler, den ein Lahmer mit Stelzfuss und Krücken anführt. Ihm folgt zunächst ein Esel mit zwei mit Kindern bepackten Körben beladen, der trübselig nach der neben ihm gehenden Frau hinsieht, deren Zustand einen baldigen Zuwachs in den Körben in Aussicht stellt. Den Schluss bildet ein feister Bursche mit Tasche und Treibstecken, wahrscheinlich der Vater der Körbe-

---

1) Papillon hat diesen Holzschnitt dem Stephan de Laulna zugeschrieben, eine Ansicht, die Nagler Bd. 7, S. 331 widerlegt. Das Zeichen ∾ findet sich ferner auch auf Holzschnitten in: Auslegung der Figuren, so zu Nürnberg gefunden sind, — durch Theophrastum von Hohenheim, o. O. 1564. kl. 8°. Der Künstler bezeichnet sich in diesem Buche auch mit S und mit ✢, so dass man vermuthen kann, dass sein Name Stern gewesen sei. Ob dieser Meister und der obige eine und dieselbe Person ist, steht zur Frage.

bewohner, der im Begriff ist, die Thüre eines Hauses zu öffnen, um noch eine Gabe mit auf den Weg zu nehmen.

Ebert No. 16476. — Weigel No. 1875, 3499, 6776, 6777, 7780, 7781 und 18376.

Aus den drei zuletzt genannten Folgen, welche, nach den auf mehreren Blättern befindlichen Jahreszahlen 1519 und 1520 zu urtheilen, nicht lange nach dieser Zeit vollendet wurden, kommen Holzschnitte in folgenden Büchern vor.

* Des hochberümptesten Geschicht-schreybers Justini warhafftige Hystorien — übersetzt von H. Boner. — Augsburg, H. Stainer, 1531 u. 1532. Fol.

Ebert No. 11169. Weigel No. 9938.

Der fürtrefflich griechisch Geschichtsschreiber Herodianus, den Angel. Politianus inn das Latein, vnd H. Boner in — Teütsch, pracht —. Augsburg, H. Stainer, 1531 u. 1532. Fol.

Durch die Mittheilung eines Kunstkenners haben wir die Gewissheit erlangt, dass sich in diesem Buche Holzschnitte von B. befinden.

Ebert Nr. 9536.

Des aller streytparsten — Fürsten — Georgen Castrioten, genant Scanderbeg — Ritterliche thaten. (Uebersetzt von Joh. Pinicianus.) Augsburg, H. Stainer, 1533. Fol. — Kloss No. 4268 hat eine Ausgabe: Augsburg, Stainer, 1534. Fol.

Es sind hier nur wenige Holzschnitte von B. vorhanden; die meisten sind von geringen Meistern aus Schäuflein's Schule, zum Theil aus Meisterlin's Chronik.

Weigel No. 18792.

---

* Der Teütsch Cicero. (Herausgeg. von Joh. von Schwarzenberg.) Augsburg, H. Stainer, 1534, 1535 u. 1540. Fol.

Unter den Holzschnitten von B. haben die beiden ersten Ausgaben auch das Portrait Schwarzenberg's. Von Schäuflein ist die Folge Bartsch No. 55—94. Ausserdem sind noch zu erwähnen Bl. 111ª, der aussätzige Job (in kl. Fol.), ein Holzschnitt, der schon in verschiedenen Ausgaben von Gersdorff's Feldtbuch der Wundartzney vorkommt, und Bl. 92ª ein kleiner Satyr, den ein Teufel an den Füssen gefesselt hält, verunreinigt eine Bahre, auf

welcher er steht, von welcher Darstellung Heller ein anderes Blatt aus Cranach's Schule beschreibt (2. Auflage des Werkes über Cranach, No. 595). — Beachtung verdienen ferner noch die grösstentheils sehr schönen Randleisten auf schwarzem Grunde, von denen eine die Buchstaben D S als Zeichen führt.

Ebert No. 4680. — Heller's Albr. Dürer, 2, S. 1031. — Heller's Zusätze zu Bartsch, S. 38. — Weigel No. 17894 und No. 20787[b]. — Nagler B. 15, S. 111.

---

* Plutarchus Teutsch. (Uebersetzt von H. Boner.) Augsburg, H. Stainer, 1534. Fol.

Enthält von B. nur Bl. 28[b], Julius Cäsar von den Senatoren umgeben, Titelholzschnitt des Cicero. Die übrigen Holzschnitte von Schäuflein beschreibt Weigel, und bemerken wir nur noch, dass das mit 2. bezeichnete Blatt, zwei geharnischte Könige (in Fol.), schon im Justinus vorkommt.

Ebert No. 17498. — Weigel No. 16352.

---

* Flauij Vegetij Renati, Vier Bücher der Ritterschafft —. Augsburg, H. Stainer, 1534. Fol.

Zu den Holzschnitten der frühern Ausgabe sind einige von B. und Schäuflein (Bartsch No. 98) hinzugekommen.

Ebert No. 23457. — Weigel No. 17893.

Herodotus der allerhochberümptest Griechische geschichtschreyber, von dem Persier vnd vilen andern kriegen vnd geschichten —. Durch H. Boner. Auss dem Latin inn — Teütsch gebracht —. Augsburg, H. Stainer, 1535. Fol.

Das Buch ist bis dahin nicht in unsere Hände gelangt, jedoch ist das Vorhandensein der Holzschnitte von B. sicher.

Ebert No. 9563. — Heyse, Bücherschatz, No. 244.

---

* Warhafftige Histori vnd beschreibung, von dem Troianischen krieg —. Durch — Dictyn Cretensem, vñ Darem Phrygium — newlich duach Marcum Tatium ꝛc. Auss dē Latein ins Teütsch verwandelt —. Augsburg, H. Stainer, 1536 und 1540. Fol.

Es finden sich hier ausser einigen Blättern aus dem Theuerdank auch ältere Formschnitte aus Meisterlin's Chronik und Scanderbeg's Leben. Vom trojanischen Pferde, hier von Schäuflein, (Bartsch No. 89) giebt es eine frühere Darstellung in Holzschnitt vom Meister der Grüninger'schen Officin in Strassburg, welche zum Virgil 1502 gehört. Weigel No. 8513.

Ebert No. 5778. — Weigel No. 3496 und 20095[b]. — Nagler B. 15, S. 111.

Translation oder Deutschungen des hochgeachteten Nicolai von Weil —. Augsburg, H. Stainer, 1536. Fol.

Diese, den Bibliographen unbekannt gebliebene Ausgabe enthält nach zuverlässiger Angabe Holzschnitte aus dem Petrarca u. s. w.

Heyse, Bücherschatz No. 1794.

---

* Polydorus Vergilius Vrbinas. Von den Erfindern der Ding — durch Marcum Tatium Alpinum — ins Teutsch transferiert —. Augsburg. H. Stainer, 1537 u. 1544. Fol.

Mit 131 Holzschnitten, von denen drei von Schäuflein (Bartsch No. 57, 58 und 60) sind.

Ebert No. 23519. — Weigel No. 8509 u. 18383. — Nagler B. 15, S. 111.

---

* Des Hochgelörtesten philosophen — vnd — Hauptmans Xenophontis Commentarien vnd beschreibungen, von dem leben vñ heerzug, Cyri —. (Uebersetzt von H. Boner.) Augsburg, H. Stainer, 1540. Fol.

Die Zahl der Holzschnitte ist nicht bedeutend. Von Schäuflein die obengenannten geharnischten Könige und ein schönes Blatt aus dem Plutarch, einen älteren Fürsten inmitten eines jüngern und einer Fürstin darstellend. Am Ende befindet sich das Stainer'sche Wappen, ein H S mit dem Kreuze (Brulliot I, No. 2502).

Ebert No. 24147. — Weigel No. 19436.

---

* Zwei schöne auch lustige Historien vnd Geschichtbücher, der Rhömer krieg, wider die Carthaginenser —. Durch L. Aretinum beschrieben vnd newlich inn das Teütsch durch Marcum Tatium — gemacht. Augsburg, H. Stainer, 1540. Fol.

Mit zahlreichen Holzschnitten, darunter auch einige von Schäuflein, z. B. Bartsch No. 99 und ein Gegenstück dazu.

Weigel No. 13365. — Nagler B. 15, S. 112.

Gedenckbuch, aller der handlungen, die sich fürtreffenlich vonn anbegind der Welt — begeben — des — Francisci Petrarche — verteutschet, durch Stephanum Vigilium —. Augsburg, H. Stainer, 1541. Fol. — Frankfurt a. M., Egenolph, 1566. Fol.

Bei Draudius S. 484 findet sich noch eine Frankfurter Ausgabe von 1591 in Fol.

Die letzte Ausgabe hat nur sechs Holzschnitte.

Ebert No. 16477. — Weigel No. 7781, 8508, 20071 u. 20769.

---

* Joannis Boccatii die gantz Römisch Histori auffs fleissigst — begriffen. — Eine — Oration M. T. Ciceronis für M. Marcellum — verteutscht durch Chr. Brunonem von Hyrtzweil. Augsburg, H. Stainer, 1542. Fol.

Mit zahlreichen Holzschnitten von B. und Schäuflein (Bartsch No. 84), und unter anderen auch ein Blatt, das dem bei Nagler unter No. 135 beschriebenen ganz gleicht. Wahrscheinlich ein und derselbe Formschnitt, jedoch stimmt die Grösse nicht ganz.

Weigel No. 18374. — Nagler B. 15, S. 112.

---

* Von der Eerlichñ zimlichen, auch erlaubten Wolust des leibs, Sich inn essen, trincken, kurtzweil etc. allerlay vnd mancherlay Creaturen vnd gabenn Gottes, Visch, Vögel — zu gebrauchen — durch — Bapt. Platinam von Cremona — verteutscht durch Steph. Vigilium Pacimontanum. Augsburg, H. Stainer, 1542. Fol.

Dieses seltene Buch, von dem Ebert (No. 17022) nur die ältere, 1530 ebenfalls durch Stainer zu Augsburg gedruckte Ausgabe (Zapf II, S. 199) kannte, enthält ausser einigen Holzschnitten von Schäuflein und einer Reihe solcher aus dem Petrarca ein vortreffliches Blatt in Fol., welches den Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund in einem Garten sitzend darstellt. Das Monogr. findet sich an der Gartenthüre. Man darf wohl die Ansicht theilen, dass dieser schöne Formschnitt, den jeder unparteiische Kunstkenner für eines der besten eigenhändigen Werke unsers Meisters erklären wird, ursprünglich für den Weisskunig bestimmt gewesen und dort aus unbekannten Gründen durch ein anderes, sowohl in der Zeichnung, als auch im Schnitt bedeutend geringeres Blatt ersetzt ist.[1]) — Auch noch ein anderes Bild, ein Koch am Feuerheerde mit dem Monogramm muss beachtet werden, indem dasselbe, wenn auch freier behandelt, den andern Blättern der drei Hauptfolgen so sehr gleicht, dass es mit als ein Beweis dienen kann, dass solche wirklich von B. herrühren. (Weigel.)

Weigel No. 17898.

---

* EJn Schöne Cronica, vom Künigreich Hispania, Vnnd sonderlich von künig Ferdinando —. Alles durch Jacobum Bracelium vnnd Johannem Jovinianum erstlich in Latein beschriben. Volgends durch — Hieronymum Boner —, in das Teütsch verwendt —. Augsburg, H. Stainer, 1543. Fol.

---

1) Eine gelungene Copie dieses Holzschnittes ist in Weigel's Holzschnitten berühmter Meister, Heft 1, 1851.

Die Holzschnitte Schäuflein's und seiner Schule sind vorherrschend, dann auch zehn Blätter aus dem Theuerdank.

Nagler B. 15, S. 112.

Ein gesprech, vom Glück vnd ewiger ordnung, oder schickung, das man Fatum nennet. — Durch Johann Abt zu Fürstenfeld —. Augsburg, H. Stainer, 1544. 4.

Auf der Rückseite des Titelblattes findet sich das oben beschriebene kleinere Glücksrad aus dem Petrarca.

Naumann's Archiv I, S. 129.

---

* Jod. Lod. Vivis. Von Gebirlichē Thun vnd Lassen aines Ehemanns. — Von vnderweysung ayner Christlichen Frauwen. (Uebersetzt von Christ. Brunow.) Augsburg, H. Stainer, 1544; und Frankfurt a. M., Egenolph, 1566. Fol.

Es kommen auch Holzschnitte aus dem Theuerdank vor.

Weigel No. 9937 u. 18387. — Nagler B. 15, S. 111 (hier sind irriger Weise Holzschnitte von Springinklee angegeben).

---

* FVrnemste Historien vnd exempel von widerwertigem Glück, — grossmächtiger Kayser — durch Joannem Boccatium von Certaldo, in Latein beschriben — Jetzt — von Hieronymo Ziegler fleyssig verteütscht. — Augsburg, H. Stainer, 1545. Fol.

Von B. enthält dieses Buch das grössere und kleinere Glücksrad, die streitenden Doctoren mit dem Monogramm (Bartsch No. 74) und viele andere. Von Schäuflein könnte, ausser mehreren Blättern aus der Folge zum Teutsch Cicero und aus dem Theuerdank auch das schöne Wappen der Beckh von Beckhenstein (in gr. 4.) sein. Zu erwähnen sind noch (Bl. 186) die Bildnisse Petrarca's und der Laura de Sade mit architektonischer Verzierung.[1])

Clement, Biblioth. curieuse, B. 4, S. 343. — Weigel No. 19437. — Nagler, Bd. 15, S. 112 („sehr selten").

---

* Schertz mit der Warheyt. VOnn guttem Gespräche, In Schimpff vnd Ernst Reden, —. (Nicht Pauli's Schimpf und Ernst.) — Frankfurt a. M., Egenolph. 1550. Fol.

Die Zierde dieses höchst seltenen und mit schönen Formschnitten ausgestatteten Werkes bildet das schon oben beschriebene Blatt, Maximilian und Maria von Burgund. Ausserdem ist noch ein anderer Holzschnitt (in 4.) von B. vorhanden, eine Versammlung gekrönter Häupter, denen der Autor sein Buch über-

---

1) Ob diese Bildnisse, die ebenso gut gezeichnet, als geschnitten sind, nicht ursprünglich für Petrarca's Trostspiegel bestimmt waren?

reicht, eine Darstellung, welche einer gleichartigen im Weisskunig ähnelt. Die grösseren Holzschnitte von Schäuflein, die Trauung und Salomo mit seinen Weibern in einer Landschaft, sind von Weigel in seinem Formschnittwerke beschrieben (Heft 11), wo sich auch eine Copie des ersten Blattes findet. — Wir haben schon früher bemerkt, dass wir das zuletztgenannte Blatt für den Titelholzschnitt einer noch nicht bekannten Folge zum Decameron halten, aus welchen auch hier eine Reihe kleinerer Bilder vorkommt.

Die zweite Ausgabe des Buches, Frankfurt a. M., Egenolph, 1563. Fol. entbehrt die grösseren Holzschnitte bis auf den zweiten von B. — Beide Ausgaben haben jedoch ein Blatt (in 4.), eine Gerichtssitzung mit einem, aus den verschlungenen Buchstaben I S R (?) bestehenden Monogramm gemein.

Koch, Compendium d. deutsch. Literatur, Bd. 2, S. 294 (unrichtig mit der Jahreszahl 1501). — Lappenberg, Murner's Ulenspiegel, 1854, S. 375 u. ff. — Heyse, Bücherschatz der altdeutsch. Literat. No. 1800. — Ebert No. 15999. — Weigel No. 13358.

---

* Der Rechten Spiegel — durch — Justin Gobler. — Frankfurt a. M., Egenolph's Erben. 1564. Fol.

Mit zahlreichen Holzschnitten von B. und einigen von Schäuflein, sowie auch Gobler's Portrait von dem Monogrammisten C B 1550. (Brulliot I, No. 958, u. Bartsch 9, S. 431).

Bauer, Biblioth. libr. rar. Suppl. 2, S. 112. — Weigel No. 18776.

Historia mundi nat. C. Plinii Secundi —. Frankfurt a. M., Feyerabend. 1582. Fol.

Mit vielen Holzschnitten von B. (darunter auch das Blatt mit dem Monogramm H W), J. Amman u. A.

Becker's J. Amman, S. 47, No. 7 d. — Weigel No. 1879. — Nagler Bd. 2, S. 243.

Die Reihe der Drucke, welche Holzschnitte aus dem Cicero und Petrarca enthalten, ist noch nicht geschlossen und giebt es gewiss deren noch manche, sowohl von Stainer in Augsburg, als auch später aus den Frankfurter Officinen. Einzelne Blätter kommen z. B. noch in einigen Ausgaben von Lonicer's Kreuterbuch (1578) vor neben sieben unbedeutenden Holzschnitten von Schäuflein, Darstellungen von verschiedenen Arbeiten der Baumzucht, und darf man ferner vermuthen, dass Seb. Frank's türkische Chronik, Augsburg, H. Stainer, 1530, den 26. Octbr. 4. Holzschnitte von B. enthält. Von Interesse ist endlich noch das Heldenbuch vom Jahre 1545 o. O. u. Dr. in Fol., in welchem sich

nach der Angabe von v. d. Hagen und Büsching (Grundriss zur Geschichte der deutsch. Poesie, S. 13) vor dem Rosengarten ein grosses, schönes Blatt mit den Buchstaben H. B. befindet. Die genannten Schriftsteller bemerken ferner in den Zusätzen S. 526, dass dies Monogramm ohne Zweifel Hans Burgkmair gehöre, und dass die Holzschnitte im Theuerdank in derselben Art seien. Sollte dieser Holzschnitt wohl das mehrmals erwähnte Blatt, Maximilian und Maria von Burgund sein? Möge es Anderen gelingen, des Buches habhaft zu werden.[1])

Wiechmann-Kadow.

Der Kupferstecher b⚭S.

Von Steuer-Inspector **C. Becker** in Würzburg.

Die Kupferstiche dieses seltenen Meisters, welche in der Technik und im Style eine grosse Verwandtschaft mit jenen von Martin Schongauer zeigen, werden von Sandrart einem Stecher Namens Barthel Schön zugeschrieben, der ein Bruder Martins gewesen sein soll; indessen kommt in dem bekannten Briefe Scheuerl's, im Leben Antons von Kress, bei Pirkheimer opera politica etc. Frankf. 1610. S. 352, worin dessen Brüder, Caspar, Paul, Georg, alle Goldschmiede, und Ludwig, ein Maler, angeführt sind, keiner Namens Barthel vor, sowie sich überhaupt nicht die geringste Kunde über letztern findet.

Heinecken (neue Nachrichten etc. S. 363) beschreibt 41 Kupferstiche dieses Meisters, welche bis auf zwei Blätter alle mit dem oben angeführten Zeichen versehen sind. Bartsch kennt blos 22 Blätter und Brulliot (Table générale No. 1152) führt noch 11 andere an, welche bis auf einige alle bei Heinecken ver-

---

1) Nachfolgendes aus einem Briefe vom 27. März d. J. vom Herrn Steuerinspector C. Becker in Würzburg an den Unterzeichneten:

„Es wird Sie vielleicht interessiren, dass ich dieser Tage den Burgkmair'schen Holzschnitt: Max I. und Maria von Burgund No. 1 Ihres Holzschnittwerks, auch angewendet gefunden habe in dem Werke: Das Heldenbuch mit seinen Figuren. O. O. und Seitenzahlen. 1545. Fol., und zwar bei dem Abschnitte: Hie folget der Rosengarten zu Wurms mit seinen Figuren. Diese Ausgabe scheint ein Augsburger Druck zu sein. Ebert: 9389. Ausserdem befinden sich in dem Werke eine Menge älterer Holzschnitte, wahrscheinlich schon zu der ersten Ausgabe, Ebert 9387, verwendet, und mehrere Blätter von Schäufelein.“

Rudolph Weigel.

zeichnet sind. Von diesen Arbeiten sind blos die zwölf Passionsblätter (Bartsch No. 1 — 12) nach Martin Schongauer und der sitzende Bauer mit dem spitzen Hut und leeren Schild (Bartsch No. 14) nach dem holländischen Meister von 1480, copirt. Alle übrigen bestehen auffallender Weise lediglich in weltlichen, meist humoristischen Darstellungen nach eigner Erfindung und zeigen einen originellen und geschickten Künstler, der wahrscheinlich ein Goldschmied war.

Eine bisher gänzlich unbekannte Kupferplatte dieses Meisters wurde vor Kurzem in dem v. Holzhausen'schen Familienarchiv in Frankfurt gefunden. Dieselbe war in einen alten Papierumschlag mit der Bezeichnung 1467 eingeschlagen und schien nie abgedruckt worden zu sein, da sich nirgends ein Abdruck gefunden hat. Die gemachten Abdrücke, deren Beschreibung hier folgt, zeigen die Platte noch in ihrer ursprünglichen Frische und Schärfe.

Links ein junger Mann mit langem Lockenhaar, welches zum Theil von einer niedrigen, mit einem Reiherbusch geschmückten Kappe bedeckt wird, geschlitztem Wamms, Ueberwurf und Schnabelschuhen, mit der Rechten einen Wappenschild haltend, in welchem zwei Glieder einer Kette von zwei Armen gehalten werden. Dieses Wappenbild wiederholt sich als Zierde des in der Mitte stehenden, mit lang geschweiften Ranken umgebenen und mit der Linken gehaltenen Stechhelms. Rechts eine junge Frau, mit der Linken ebenfalls einen Wappenschild haltend, in welchem drei fünfblätterige Rosen (oben zwei und unten eine), und mit der Rechten den Helm stützend. Dieselbe trägt ein an der Brust ausgeschnittenes, eng anliegendes und in weiten Falten auf den Boden herabfallendes Schleppkleid. Um den Kopf ist über die dicken Haarflechten ein faltiges Tuch gewunden. Eine Tracht, die durchweg oberdeutsch ist. Charakteristisch ist es, dass die Köpfe dieser Figuren, welche offenbar Portraitähnlichkeit verrathen, im Verhältnisse zu gross und die Hände etwas knöchern sind. Das Monogramm befindet sich an dem Unterrande, etwas nach Links, in sehr kleinen Buchstaben.

Höhe 3″ 7‴, Breite 3″ 5½‴.

Diese Darstellung zeigt die Wappen der Frankfurter Patrizier-Familien Rohrbach und Holzhausen, welche Mitglieder der altadeligen Gesellschaft des Hauses Limburg waren. Hier sind zwei Mitglieder dieser Familien: Bernhard von Rohrbach und Eilge von Holzhausen mit ihren Wappenschilden dargestellt, deren Hochzeit, nach einem Manuscripte des Bräutigams, Lersner in seiner Frankfurter Chronik, 1706. Fol. I. S. 302 also beschreibt:

„Anno 1466 den 19. Sept. auf Freytag wurde ich eingesegnet in der Pfarrkirch mit Eilchen von Holtzhausen, den Montag

hernach hielt ich Hochzeit und Beylager zum kleinen Falckenstein, den Sonntag nach Frantzisci führt man mir meine Braut nach Hause, in Wiphäusers Hof, welcher mein war und alle Hochzeitgäst waren gebetten; Nachmittags sind wir in unsern Garten auf der Breyden Gassen gelegen, gangen und lebendige Hasen alldar vor den Frauen und Jungfrauen gebetzet und Mahlzeit gehalten" etc.

Weiter S. 313 führt Lersner aus dem erwähnten Manuscripte noch Folgendes an:

„Anno 1464 auf natalis Christi han ich diesen Arm" (dabei die Zeichnung eines gestickten Aermels, worauf ein Mönch eine Egge über ein geackertes Feld ziehend, und ein Spruchband mit unverständlicher Schrift) „an myn beun Kleyt angethan, und was diese Liberey (Livrée) von gantzem Silber alles gemacht, sonder der Berck, der was gesticht erdfarb, als ein Brachacker pfleget zu seyn und weygt das Silber 11½ Ma. und Quintel — — Item 1467 die post martini Episc. macht ich ein gedeylt Kleyt möginss (?) Farbe und rot und wyss, zu eyner Farbe uff der linken Sytt und mitten uff der Gasen (?) als das rot und wyss zusammen genagt, ytel Knop und mit Gatteln rot und wyss und oben uff jcklichem Knop eyn silbern Spang gesteyt als Perlin und also Rock, Koller und Kogel und mynen Knaben" etc.

Beim ersten Anblick dieses Kupferstichs glaubt man in demselben ein Bibliothekzeichen zu sehen, wie solche am Ende des XV. und im XVI. Jahrhundert vielfach im Gebrauche waren; indessen spricht dagegen das mit angebrachte Wappen der Frau, welches bei derartigen Zeichen nie vorkommt. Es lässt sich eher mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen, dass das Blatt als ein Erinnerungszeichen an die oben beschriebene Hochzeit des dargestellten Paares gefertigt worden ist. So weit die männliche Figur nicht durch den Wappenschild verdeckt ist, trifft die Kleidung, welche sich Rohrbach im J. 1467 fertigen liess und eitel genug beschrieb, mit seiner Darstellung im Stiche überein.

Aus diesen Notizen dürfte hervorgehen, dass der Stecher des Blattes, welches wohl im J. 1467 gefertigt ist, jedenfalls ein Zeitgenosse des Meisters E. S. gewesen und seine Kunst theilweise noch früher als Martin Schongauer ausgeübt hat, wenn er auch, wahrscheinlich in späteren Jahren, dessen Passion copirt hat. Ueberdies zeigt sich derselbe in dem Blatte als ein geübter Stecher, der den Grabstichel länger geführt haben muss. Führte er denselben Familiennamen, wie der Meister E. S., oder gehörte er wirklich zu dem Geschlechte der Schongauer? Vielleicht führt ein günstiger Zufall auf nähere Spuren.

Meister Johann,

Hofmaler Kurfürst Friedrich III., des Weisen, von Sachsen, bis 1509.

Von Secretair **Chr. Schuchardt** in Weimar.

Als Kurfürst Friedrich III. 1493 eine Wallfahrt zum heiligen Grabe unternahm, begleiteten ihn auch zwei Maler: Meister Johann und Kunz der Maler. In Spalatin's Beschreibung dieser Wallfahrt[1]) werden zwar diese beiden nicht unter der Begleitung des Kurfürsten aufgeführt, es geschieht dies aber in dem Reisetagebuche, das Hans Hundt während der ganzen Dauer der Reise führte, und das sich im Original in dem Grossherzogl. und Herzogl. Sächsischen Gesammt-Archiv zu Weimar befindet. Der Titel auf dem ersten Blatt lautet: Rechnung mein hansen Hunds aller Einname vnnd ausgabe So ich von wegen vnd aus beuelhe meins gnedigsten hern hertzog Fridrichs churfursten etc. vf der Reise als sein furstlich gnad zum heyligen grab getzogen ist eingenomen v̄d ausgeben habe Die sich vf Dornstag nach Judica zu Bamberg angeheben vnd wider doselbst vf Sontag nach Severi beschlossen alles im 93.

Da dieser Umstand nicht bekannt war, so fand die Angabe Müller's in seinen Sächsischen Annalen[2]), dass Lucas Cranach den Kurfürsten Friedrich auf seiner Fahrt begleitet habe, um alles Remarquable zu zeichnen, um so eher Glauben, als man über das Jahr der Uebersiedelung Cranach's nach Wittenberg noch im Ungewissen war, und weil derselbe von diesem Fürsten bis zu seinem Tode sehr werth gehalten wurde. In meinem Buche über Cranach habe ich diesen Punkt urkundlich festgestellt: Cranach trat erst 1504 in die Dienste Friedrich's III. und zog erst in diesem Jahre nach Wittenberg.

Vor Cranach nahm Meister Johann diese Stelle ein, wie neben obiger Angabe noch durch eine gleiche Urkunde bewiesen wird. Schon im folgenden Jahre nach seiner Rückkehr aus dem Orient 1594 unternahm nämlich Kurfürst Friedrich III. eine Reise in die Niederlande, und auch dabei begleitete ihn dieser Meister Johann, um nach damaliger Sitte Wappen an die Herberge des Fürsten, Renn- und Stechdecken, Fahnen u. dgl. zu malen. Es fertigte Meister Johann aber auch während dieses Aufenthaltes in den Niederlanden zu Mecheln und Antwerpen Bilder, die der Kurfürst

1) Leben Friedrich's des Weisen, Kurfürsten zu Sachsen, in der „Sammlung vermischter Nachrichten zur sächsischen Geschichte V.“ (Chemnitz 1770.)

2) Johann Sebastian Müller's „Sächsische Annalen.“ Fol. (Weimar 1701.)

wahrscheinlich verschenkte und wovon die Gegenstände nament lich aufgeführt werden:

1) viij fl. fur ein gemalt tuch do die heiligen drey konig anstehen. 2) ij fl. xxvj gl. fur ein Dafel daran der printz vnd printzen conterfeit sein. 3) iiij gulden fur zwei gemolte tucher vf dem einen steth der englisch grus vf dem andern Sand (Sanct) Anna vnd sant Cristof. 4) xiiij gulden fur v (5) gemalte tucher, eins vnser lieben frawen bilde, das ander sand Georg, das drit vnsers hern gefangnus, das vird ein bancket, dz funft mit einem bade.

Ueber alles das giebt das Reisetagebuch desselben Merten Hundt, der den Kurfürsten auch auf dieser Reise begleitete, urkundliche Nachricht. Es befindet sich dasselbe ebenfalls in dem genannten Archiv und hat den Titel: „Rechnung mein hansen Hunds Ritter aller Einname vnd ausgabe als der durchlauchtig hochgeborne furste vnd herre, her Fridrich des heyligen Romischen Reichs Ertzmarschalh churfurst herzcog zu Sachssen Landgraven in Doringen vnd Marggraven zu Meyssen mein gnedigster Herre zu der Romischen ko nit Ins niderland gerieten ist Aus bevelh seiner gnaden eingenomen vnd ausgeben Montag nach Margarethe zu Weymar angehaben vnd Dóntag nach der vier lerer tag zu hirschfeld geendet alles Im Vir vnd neuntzigsten Jare."

Dieser Meister Johann kömmt nun in den Kurfürstlichen Rechnungen bis zum Jahre 1509 vor, also 5 Jahre noch neben Cranach, wahrscheinlich als hochbejahrter Mann. Er erhielt jährlich funfzig Gulden Besoldung, während Cranach sogleich mit 100 Gulden angestellt wurde. Wenn man aber aus allen diesen Nachrichten schliessen konnte, dass dieser Meister Johann vor Cranach ganz in demselben Verhältniss zu Kurfürst Friedrich gestanden, wie dieser nach ihm: so hatte man doch gar keine Kenntniss von den Leistungen desselben. Deshalb musste es mir von um so grösserem Interesse sein, etwas von ihm gefunden zu haben, als dies zugleich zeigte, dass es ein sehr tüchtiger Künstler gewesen sei, an dem Cranach einen würdigen Vorgänger gehabt. In dem Königlichen Staatsarchiv zu Dresden befindet sich nämlich ein Stammbuch mit Porträtfiguren sächsischer Fürsten und Fürstinnen, wovon ein grosser Theil von Cranach dem älteren und spätere von Cranach dem jüngeren gemalt sind. Auch eine urkundliche Notiz über diese Porträtfiguren findet sich in Beziehung auf Cranach den älteren in den Kurfürstlichen Rechnungen vom Jahre 1546, nämlich eine Originalrechnung Cranach's, welche unter andern lautet: Vnd die fursten ins puch gemacht xxj fursten vnd freillen.

Den Cranach'schen Zeichnungen gehen aber eine Reihe älterer Portraits voraus, die ernst und tüchtig aufgefasst, mit der Feder gezeichnet und schraffirt und einfach angemalt sind. Die Falten sind zwar etwas eckig gebrochen, aber mit Verständniss gelegt. Man wird an ältere gute geschnitzte und angemalte Figuren erinnert; der Eindruck und die Behandlung gleicht den grösseren Blättern von Israel von Mecheln, die Formen sind aber weit besser. Wer diese gezeichnet habe, darüber liess sich gar nichts auffinden.

Ganz gleiche Bewandtniss hat es mit dem Wittenberger Universitäts-Album, das jetzt in dem Archiv der Universität zu Halle aufbewahrt ist. Förstemann, welcher dasselbe hat abdrucken lassen, erwähnt mit keiner Silbe, dass sich darin viel Malereien von den beiden Cranachen und andern befinden, bis ich durch den eifrigen Kunstfreund Herrn Dr. Weber in Halle auf diesen Schatz aufmerksam gemacht wurde.

Bei jedem Rectoratswechsel hat nämlich der Rector, grösstentheils fürstliche und angesehene adelige Herren, oder der Prorector sein Wappen auf eine Blattseite malen lassen, und jedenfalls haben dieselben eine Ehre darein gesetzt, dass diese Malereien möglichst gut ausfielen. Und so findet man denn vom Jahr 1504 an vortreffliche Malereien von Lucas Cranach d. ä. darin. Vor diesem Jahre kommt aber ein Wappen vor, das vollkommen das Charakteristische der Porträtfiguren in dem oben erwähnten Stammbuch zeigt, nur ist es etwas schwächer, was vielleicht in dem vorgeschrittenen Alter des Künstlers seinen Grund haben könnte. Also auch hier erscheint Cranach als Nachfolger bei Arbeiten desselben Künstlers.

Denselben Styl zeigen aber auch vier (?) weibliche Figuren, die vier Facultäten, in Oel gemalt an dem Catheder, das sich jetzt in dem Lutherzimmer zu Wittenberg befindet und worauf man die Jahrzahl 1502 findet, das Jahr der Einweihung der Universität. Danach wäre es jedenfalls das Catheder, was für den Raum, worin die öffentlichen Acte abgehalten wurden, bestimmt war.

Wenn auch durch diese Bemerkungen und urkundlichen Notizen keine mathematische Gewissheit hergestellt ist, dass der Meister Johann, der Vorgänger Cranach's, auch der Verfertiger der angeführten Malereien sei, so ist dies doch im höchsten Grade wahrscheinlich, und sie können doch als Anhaltepunkte zu weitern Nachforschungen dienen über einen Künstler, der es nach diesen Proben wohl verdient, gekannt zu werden. Vielleicht war der Maler Kunze oder Conz, wie er auch genannt wird, und der die Reise nach Jerusalem auch mitmachte, ein Schüler von Meister Johann, so dass sich hier die Spuren einer früheren sächsischen Schule zeigen würden. Auch dieser Maler Kunz, der später ebenfalls Meister genannt wird und Gehülfen hat, stand

in Diensten des Kurfürst Friedrich, wie aus einem Rechnungsansatz hervorgeht, welcher lautet: 1. gulden Conz Malers knechten als mein gnedigster Herr In sein Werckstadt waren Sonnabend nach Judica (1490).

Einiges über Schutz und Erhaltung von Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

Von Secretair **Chr. Schuchardt** in Weimar.

Während über die Vortrefflichkeit früherer und neuerer Kunstwerke viel gesprochen, sie erläutert, erklärt, gerühmt oder auch getadelt werden, gehen öfter die Kunstwerke selbst durch Vernachlässigung oder unzweckmässige Behandlung langsam ihrem Untergange entgegen. Dass man in neuester Zeit bei grossen öffentlichen Sammlungen, bei Erbauung neuer Museen auf diesen Punkt Rücksicht nimmt, mag wahr sein; eben so wahr ist es aber, dass in Sammlungen kleinerer Staaten dies nicht der Fall ist, und dass in Beziehung auf Kupferstiche, Handzeichnungen etc. auch in grossen öffentlichen Sammlungen manches nicht beachtet wird, was Schaden, ja Verderben verhüten könnte. Deshalb halte ich es nicht für ganz unwichtig, einige Beobachtungen und Erfahrungen in einer Zeitschrift mitzutheilen, welche ausschliesslich der Besprechung der zeichnenden Künste gewidmet ist. Der Zweifel, ob ich nicht damit etwas Bekanntes zu Markte bringe, konnte mich wohl verhältnissmässig nur sehr wenigen gegenüber befallen; den Kundigen aber wird wie mir bekannt sein, dass in diesem Punkte doch noch manches Verkehrte vorkommt, und sie werden nicht ganz ohne Theilnahme bemerken, wenn der Verfasser mit ihren Ansichten übereinstimmt. Viele halten freilich dergleichen Dinge zu besprechen für kleinlich, pedantisch, weil selten Jemand an seinen Kupferstichen etc. bemerkt haben wird, dass über Nacht ein so grosses Unheil entstanden sei, und doch giebt es auch davon Fälle, die auf bitterer Erfahrung beruhen, wie ich einen besonders anführen werde. Ueberhaupt aber wird jeder Sammler, der Respect hat vor bedeutenden Kunstwerken aller Art und die erforderliche Liebe, auch den Punkt zweckmässiger Behandlung nicht gering achten. Bei anders Denkenden kann man nur beklagen, wenn vortreffliche Kunstwerke in ihren Besitz kommen.

Nichts ist für Gemälde, eingerahmte Kupferstiche und Zeichnungen nachtheiliger, als schneller und öfterer Temperaturwechsel. Dieser ist aber doppelt verderblich, wenn er nur die eine Seite des Gegenstandes berührt, und dreifach verderblich, wenn die Wand, worauf das Gemälde oder der Kupferstich placirt ist, von unpassendem Stein erbaut ist und nach dem Freien geht. Man stelle oder lege ein Bret oder Stück Papier auf den Boden während die Luft warm und trocken ist, und man wird bald bemerken, dass sich alles krümmt, rollt, weil die Temperatur nicht auf beide Seiten gleichmässig wirken kann: an der untern Seite wird sich Feuchtigkeit entwickeln, wodurch die Oberfläche ausgedehnt wird; die obere Seite wird sich beim Trockenwerden zusammenziehen. Dadurch entsteht aber bei öfterem Vorkommen eine beständige Bewegung, die schon mechanisch nachtheilig wirkt. Der Hauptschaden wird aber durch die entweder auf der Rückseite hinter dem Rahmen sich beständig entwickelnde Feuchtigkeit oder durch die auf der Vorderseite bei Erwärmung der Räume sich niederschlagende Feuchtigkeit herbeigeführt. Man kann diese Erscheinung im Herbst, Winter oder gegen das Frühjahr in jedem Zimmer bemerken: ist es im Freien wärmer, als im Zimmer, so schlägt sich die Feuchtigkeit aussen an den Fensterscheiben nieder; ist es umgekehrt, so werden sie innerhalb des Zimmers beduftet. Ferner: öffnet man im Frühjahr bei plötzlich eintretender Wärme ein Zimmer, das den Winter über oder lange nicht geheizt war, so werden sich die durchkälteten Wände augenblicklich mit Reif oder Eis überziehen. Durch eine solche Unvorsichtigkeit wurde in einer sehr interessanten Gemäldesammlung eine grässliche Verwüstung angerichtet. Bei plötzlich eintretender Frühlingswärme öffnete der Custos alle Fenster und nach einer Stunde waren alle Bilder mit einer Eisrinde überzogen, bei deren Aufthauen von mehreren sehr werthvollen alten Gemälden auf Kreidegrund grosse Stücke herausfielen.

Einen gleichen Schaden wendete der Custos einer anderen Sammlung nur mit dem Zorn des Chefs ab, den er sich durch die Weigerung zuzog, in gleichem Falle die Fenster zu öffnen. Bei einem Gemälde, das einige Winter an einer tapezirten Giebelwand hing, in einem Zimmer, das einigemal geheizt worden war, bemerkte man bei zufälliger Abnahme, dass die Tapete und Leinwand des Bildes gänzlich verfault war. Man liess die Giebelwand von aussen mit Schiefer belegen, weil man den anschlagenden Regen für die Ursache des Unheils hielt, bis ich zufällig die Sache erfuhr und den Grund auf die angegebene Weise beseitigte.

Diesem sonst unvermeidlichen Nachtheile ist nun dadurch abzuhelfen, dass man dafür sorgt, dass der Unterschied der Temperatur der beiden Seiten möglichst aufgehoben werde,

und dies kann nur dadurch geschehen, dass man Gemälde, eingerahmte Kupferstiche und Zeichnungen ein bis anderthalb Zoll von der Wand entfernt, so dass die Luft dahinter wegstreichen kann.

Bei Kupferstichen erscheint das Uebel augenfällig in den sogenannten Wasserflecken, wodurch oft die kostbarsten Blätter geschändet werden. Durch das angegebene Fernhalten von der Wand wird diesem Uebel vollständig begegnet.

Beim Einrahmen von Kupferstichen und Zeichnungen ist aber noch in anderer Weise zu sorgen. Sind diese nämlich längere Zeit eingerahmt, so wird das Papier braun, und deshalb findet man in sorgfältig gefertigten Auctions-Catalogen, zu Verhütung von Reclamationen, angegeben: braun, bräunlich, war eingerahmt.

Die Ursache davon ist die nämliche. Beim Wechsel der Temperatur entwickelt sich auf der Innenseite des Glases Feuchtigkeit, die nach und nach das Papier, den Leim darin zersetzt, und bräunt. Lässt man nun zwischen dem Glas und der Papierfläche einen Zwischenraum und wendet dabei obige Vorsicht des Fernhaltens des Rahmens von der Wandfläche an, so wird ein eingerahmter Kupferstich, eine Zeichnung nie braun werden. Hierbei ist freilich nothwendig, dass der Kupferstich auf eine ebene, gut gearbeitete Rückwand sorgfältig aufgelegt werde.

Es kömmt hier bei genauem Aufmerken aber noch etwas vor, was nicht ohne Folgen ist. Durch den öfteren Temperaturwechsel und dabei sich entwickelnde Feuchtigkeit wird bei festem Anliegen des Kupferstiches oder der Zeichnung ein Theil der Farbe sich an die Glasfläche heften, so dass man nach längerer Zeit einen genauen Abdruck des Bildes darauf bemerken kann. Dauert das eine lange Reihe von Jahren unter solchen Umständen, so kann von zwei Seiten, durch Zersetzung des Papiers und Anheften der Farbe an das Glas, der gänzliche Ruin herbeigeführt werden. Den auf die Rückwand sorgfältig befestigten Kupferstich von der Glasfläche abzuhalten, braucht man nur in dem Fals, über das Glas, Pappstreifchen von der nöthigen Stärke einzukleben, wodurch zugleich das Eindringen von Rauch und Staub, die gleichfalls verderblich sind, gänzlich abgehalten wird. Zu gleichem Zweck wird ein sorgfältiger Liebhaber die Zwischenräume auf der Rückseite verkleben.

Bei Kupferstichsammlungen, bei Aufbewahrung derselben in Schränken, kann man gleiche Nachtheile bemerken, besonders bei Abtheilungen, die nicht oft von Liebhabern betrachtet werden. So habe ich selbst auf den Portefeuilles und auf den Blättern Moderflecke in reichster Zahl gesehen, welche durch Verschiedenheit der wechselnden Temperatur ausserhalb und innerhalb der Schränke und die dabei sich entwickelnde Feuchtigkeit entstehen. Diesem

Verderben ist nur dadurch abzuhelfen, dass man die Thüren der Schränke aus einem mit Drathgeflecht versehenen Rahmen macht, wodurch die Gleichheit der Temperatur grösstentheils hergestellt wird; am meisten aber wird es helfen, wenn auch dann noch solche nicht öfter zum Beschauen kommende Parthieen von Zeit zu Zeit umgelegt werden.

Schliesslich bemerke ich noch etwas über die verschiedenen Manieren des Aufheftens von Kupferstichen auf Untersetzbogen. Die schlimmste davon ist das Aufkleben der Ecken vermittelst Oblaten, Leim oder Kleister. Da sich das Papier beim Temperaturwechsel dehnt und wieder zusammenzieht, so kann es nicht fehlen, dass sich an den aufgeklebten Ecken Falten bilden. Dies wird in der Regel schon durch das Feuchtwerden der Ecken gleich beim Aufkleben entstehen. Nimmt man gar Gummi arabicum, so entstehen bei ungeleimtem Papier Flecken, wie von Oel. Eine bessere Art ist die jetzt allgemein gebräuchliche, dass man das Blatt mit der Bildseite auf das Untersetzpapier legt und nun ein paar Streifchen Papier oder dünnes, mit Klebstoff bestrichenes Gewebe so auflegt, dass die Hälfte auf dem Untersetzbogen, die Hälfte auf dem Kupferblatt haftet. Sobald diese Streifchen aufgetrocknet sind, schlägt man das Blatt um. Man sagt, diese Art aufzuheften biete den Vortheil, dass man das Blatt ungehindert auf der Rückseite betrachten, gegen das Licht halten und deshalb sehen könne, ob es restaurirt oder beschädigt sei. Dieser Grund wäre aber dann nur für Kunsthändler stichhaltig, weil sich der Preis des Blattes nach diesen Zuständen richtet; bei öffentlichen Sammlungen fiele er aber ganz weg. Diese Art des Aufheftens hat aber nach meiner Erfahrung mehrere Nachtheile: 1) wird das Eintreten von Falten bei öfterem Temperaturwechsel nicht ganz beseitigt; 2) mag das Papier oder Zeug, was man zum Anheften verwendet, noch so dünn sein, so liegt es doch doppelt übereinander, und der Leim trägt auch zur Dicke bei, was zusammen besonders bei kleinen, auf dünnes Papier gedruckten Blättern sehr viel Schaden, ein gänzliches Verreiben auf diesen Stellen verursacht; 3) aber wird bei grösseren Blättern, wenn sie mit dem Untersetzbogen in die Höhe gehalten werden, durch die Schwere des Papiers das Abreissen leicht eintreten, was ich zum öftern erlebt habe.

Aus diesen Gründen scheint mir folgende Weise den Vorzug zu verdienen. Man streicht dünnes Papier auf beiden Seiten mit einer Auflösung von Gummi und Hausenblase an und schneidet dasselbe in schmale lange Streifchen, wovon man beim Aufheften der Blätter kürzere oder längere Stückchen nach Bedürfniss abreisst. Diese fasst man so, dass nur die Hälfte auf beiden Seiten befeuchtet und in der Mitte des Blattes an der Seite untergeschoben werden kann; mit einem gleichen Stückchen befestigt man das Blatt

in der Mitte des oberen Randes. Das Papier kann sehr dünn sein, durch das Abreissen statt des Abschneidens wird der Rand aber noch dünner, so dass er keinen Eindruck in das Kupferblatt machen kann. Das Befestigen in der Mitte von zwei verschiedenen Seiten, oben und rechts oder links, verhindert das Abreissen, auch bei schweren Blättern, und selbst gegen das Umbrechen ist mehr Sicherheit dadurch erlangt.

Man hat mir für die andere Manier noch einen Grund angeführt, dass nämlich die Blätter leichter von dem Untersetzbogen wieder abgenommen und auf's Neue transportirt werden könnten. Das ist aber meines Bedünkens wieder nur ein Grund, welcher für Kunsthändler grosse Beachtung verdient. Bei öffentlichen Sammlungen sollen sie eben so wenig abgenommen, als sie zum Zweck des Verkaufs gegen das Licht brauchen besehen zu werden. Macht sich aber dennoch nöthig, dass ein Blatt von seinem Untersetzbogen abgenommen wird, so braucht man nur mit einem schwachen Messer unter die Seite des untergelegten Streifchens Papier zu greifen, die nicht befeuchtet worden ist und also auch nicht haftet, und man kann frisch den Kupferstich abziehen, ohne Gefahr zu laufen, dass er reisse.

Die von Hieronymus Cock herausgegebenen altniederländischen Malerportraits,

zweite Ausgabe (aux quatre vents).

(S. den Aufsatz 2. Jahrg. 1. Hft. S. 13 ff.)

Aus einem mir vorliegenden, an Erhaltung und Abdrücken vortrefflichen Exemplare der seltenen zweiten Ausgabe (dem Herrn Geheimrath Dr. Wolff in Bonn gehörig) notire ich die Differenzen gegen die in dem bezeichneten Aufsatze gegebene Beschreibung der ersten Ausgabe, um die dort übrig gebliebenen kleinen Ungewissheiten, so wie die etwa eingeschlichenen Druckfehler zu erledigen.

Der Titel ist mit einer zwölf Linien breiten Holzschnittverzierung umgeben. Das Gedicht ist ganz auf Eine Seite gedruckt. In der Ueberschrift desselben steht „Anverpi" und in den beiden letzten Versen „coniunctim" und „canet." Unten steht die Custode Aij, die einzige in dieser Ausgabe. Das Papierzeichen, auf dem letzten, sechsundzwanzigsten, ganz freien Blatte am deutlichsten sichtbar, ist die bekannte Krone, in länglicher schmaler Form.

Portr. 1. Im letzten Verse: Coxenni. In der Anmerkung: Coxennius.

Portr. 2. Im Namen: BOSCHIO. Im ersten Verse: Boschi.

- 4. Vers 10: moritura statt peritura. Ein Theil des Hintergrundes rechts am Rande ist weiss, und auf demselben ein von dem Brustbilde geworfener Schatten.

Portr. 8. Im Namen: Dionatensi (dies die einzige der aus der dritten Ausgabe notirten Aenderungen in den Namen).

Portr. 9. Im Namen: Anverpianus.

- 14. Ohne: Dom. Lampsonius.

- 16. Das Monogramm ·IHW· steht nicht mehr auf dem Tischchen unten, sondern oben links in der Ecke.

Portr. 17. Ein Theil des Hintergrundes rechts, mit starken Kreuzschraffirungen gearbeitet, stellt eine Mauer vor.

Portr. 19. Elfzeiliges Gedicht.

- 20. In der ersten Zeile: Quas.

- 21. In der letzten Zeile: nomine.

- 22. Ohne: Lampsonius.

Uebrigens sind auf mehrern Platten an den Seiten (nirgendwo am untern Plattenrande) feine Abgrenzungslinien gezogen, entweder die ganzen Seiten (Portrait und Schrift) entlang, oder nur theilweise.

H.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Monogrammist ꟸ·

(Erhard Altdorffer?)

Vergl. S. 132 flgd.

Zu dem Werke dieses Meisters gehört noch ein Formschnitt auf dem Ankündigungsblatte eines Glückshafens (pot des geluckes), den ein Bürger der Stadt Rostock, Namens Eler Lange, dort während der Pfingstmesse des Jahres 1518 unternommen hatte. Der Holzschnitt in Querfolio ist in mehrere Felder abgetheilt, von denen das oberste (4″ 6‴ hoch) die Ziehung des Glückshafens darstellt. In der Mitte sitzt ein Jüngling, welcher aus zwei neben ihm stehenden Urnen die Loose nimmt; diesem zur Seite befindet sich der versammelte Magistrat und ein Schreiber, der das Ergebniss der Ziehung in ein Buch einträgt; auf der

andern Seite stehen Spielleute, um das Treffen eines Gewinnes dem Volke durch Musik kund zu geben. Dann folgen drei Leisten, in welchen die 24 Gewinne abgebildet sind, bestehend aus silbernen Bechern und Schalen, Pelzwerk, Tuch und Damast. Dies schöne Blatt ist ohne Monogramm, gleicht jedoch in der Kunstweise ganz dem beschriebenen grossen Turnier und gehört also in die erste Periode des Meisters. Das einzig bekannte Exemplar befindet sich auf der Universitäts-Bibliothek zu Rostock.[1])

Die 38 Holzschnitte zu den Evangelien und zu der Apokalypse aus der Lübecker Bibel v. J. 1534 kommen später auch in dem von Ludw. Dietz zu Rostock 1540 gedruckten neuen Testamente (in 8°.) vor. Dazu gehört noch eine Titeleinfassung mit der Kreuzigung und Auferstehung unter architektonischen Verzierungen.

Aber auch für die Buchdruckerei des Nicolaus Marschalk zu Rostock lieferte unser Künstler einige Formschnitte, welche näher erwähnt zu werden verdienen.

Titeleinfassung in Fol. (zu Institut. Reipublic. militar. 1515, Annal. Herulorum 1521 u. a.). — Oben eine Frau mit einem Kinde, auf einem geflügelten Pferde sitzend, und ihr gegenüber ein Teufel, auf einem Ungeheuer mit Elephantenkopf reitend; zu den Seiten Säulen, Waffen und Arabesken; unten zwei geflügelte Kinder, mit Ungeheuern kämpfend. Gleich trefflich in der Zeichnung und Ausführung.

Brustbild eines Kriegers mit Schwert und Hellebarde. H. 5″ 3‴; Br. 3″ 7‴. — (Institut. Reipublic. militar. 1515.)

Geharnischter Ritter zu Pferde, in Fol. (ebds.) Auffallend ist auf diesem Blatte das Ohr einer Schellenkappe, über welches eine Brille liegt, unten auf der Erde.

Den Forschungen des Archivraths Lisch zu Schwerin ist es gelungen, den Namen des Meisters aufzufinden, dem ich die Holzschnitte mit dem Monogramm beilegen zu müssen glaube. Er hiess E r h a r d A l t d o r f f e r und war Hofmaler des Herzogs Heinrich des Friedfertigen von Meklenburg. Sein Name kommt in den herzoglichen Rechnungen aus den Jahren 1512—1550 vor. Im Jahre 1512 begleitete Altdorffer, der überhaupt in nicht geringem Ansehen bei seinem Herrn gestanden zu haben scheint, den Herzog auf die Reise zur Vermählung der Prinzessin Katharine, seiner Schwester, mit dem Herzoge Heinrich von Sachsen-Freiberg und verweilte längere Zeit in Wittenberg. Dass er hier mit Cranach in Verbindung getreten, ist wohl sicher anzunehmen, zumal da seine späteren Arbeiten deutlich den Einfluss der sächsischen

---

1) Die Ankündigung des Glückshafens habe ich im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1856, Sp. 233 flgd. mitgetheilt.

Schule zeigen. Im Jahre 1516 malte Altdorffer den Altar in der heil. Bluts-Kapelle zu Sternberg (1741 durch Feuer untergegangen) und später Wappen im Schlosse zu Stavenhagen.

Die Stellung Altdorffer's als Hofmaler scheint sich bei dem Turnier zu offenbaren, wo er allen Rittern scherzhafte Helmzierden giebt, dem Nicolaus Marschalk, dem hochgestellten, mächtigen Rathe, aber sein Wappen, die Meerjungfer, lässt. Ferner zeigt sich unser Meister dadurch als ein in Meklenburg heimischer, dass er in seinen Landschaften häufig die Weide bringt, jenen Baum, dessen eigentliches Vaterland, bis auf den heutigen Tag, Meklenburg ist. Sehr naturgetreu ist z. B. die alte Weide auf dem Holzschnitte zu S. Jacobs Epistel.

In späterer Zeit (nach 1552) nennt sich Altdorffer in einem Briefe an den jungen Herzog Johann Albrecht von Meklenburg „itz bawmeister", eine Stellung, die zufällig auch Albrecht Altdorffer zu Regensburg (ob ein Bruder oder Verwandter?) einnahm.

Lisch erwähnt endlich noch ein Bildniss des Herzogs Heinrich in Holzschnitt, das nach seiner Ansicht von Altdorffer her rühren könnte; es soll in gr. Fol. und sehr schön sein.

Man vergl. Lisch, über den Maler Erhard Gaulrap. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Meklenburgs, im 21. Bande der Jahrbücher für meklenburg. Geschichte.

Der Meister der Grüninger'schen Officin.

Einen besonderen Zweig der oberrheinischen Formschnittschule bildet jener Meister, den man, ohne seinen Namen oder ein Monogramm von ihm zu kennen, wegen seiner Thätigkeit für den Buchdrucker Johann Grüninger zu Strassburg, den Meister der Grüninger'schen Officin genannt hat.

Die Bedeutung, welche die andern Hauptmeister der alemannischen Schule erreichten, konnte unser Künstler nicht erlangen. Grüningers Bedarf an Formschnitten war sehr beträchtlich, eine Menge Gehülfen musste herangezogen werden, und das Verhältniss gestaltete sich mehr als ein gewerbmässiges. Was aber der in Rede stehende Meister zu leisten im Stande war, beweisen mehrere vortreffliche Holzschnitte, auf die wir später zurückkommen. Seine Zeichnung hat, namentlich in der ersten Zeit, viel Steifes und Unbeholfenes; die menschlichen Figuren sind häufig in den Hüften verschroben. Das Gesicht ist länglich rund, der

Nasenrücken lang mit stark angedeutetem Knorpel, die Augen langgeschlitzt und weit geöffnet; die Heiligenscheine grösstentheils tellerförmig, und haben die Figuren bei historischen Darstellungen Rollen mit ihren Namen über den Häuptern. Die landschaftlichen Hintergründe, sehr oft eine felsige Gegend von einem Wasser durchschnitten, sind mit Wärme ausgeführt und gewöhnlich gut gelungen. Das Phantastische, das der ganzen oberrheinischen Schule mehr oder weniger eigen ist, fehlt auch unserem Meister keineswegs.

Holzschnitte von ihm finden wir im deutschen Julius Cäsar 1508, im Terenz 1496, im Horaz 1498, im Virgil 1502 und andern Drucken von Grieninger, welche grösstentheils in der Uebersicht des Weigel'schen Kunstcatalogs S. LXXIV. zusammengestellt sind. Charakteristisch ist im Virgil die Darstellung des trojanischen Pferdes. Im Vordergrunde steht das hölzerne Ross, umgeben von den Trojanern, worunter auch Priamus und Sinon; links Laokoon und seine Söhne von den Schlangen getödtet, und im Hintergrunde Troja in mittelalterlicher Bauart. Die Hauptpersonen haben Rollen mit ihren Namen. Auf höherer Stufe stehen schon die 20 Holzschnitte zu Geilers Passion in Form eines Gerichthandels, 1509, welche auch z. Th. in der Passion, der Lebkuchen[1]), 1514 vorkommen. Weigel (No. 13361) rühmt mit Recht die Composition dieser Blätter. Als das schönste Werk des Meisters muss aber jene Folge bezeichnet werden, welche sich in Luthers Postille (Strassburg 1542, Fol. (Weigel No. 20090) findet, jedoch wohl schon früher angewendet ist. Die Hauptblätter hat Weigel verzeichnet. Wie schön ist der Kopf und überhaupt die ganze Figur des h. Nicolaus, der das Brod des Herrn austheilt! Aber auch das weniger geübte Auge erkennt, dass die vor dem Heiligen stehenden Figuren keineswegs von unserem Meister herrühren. Ebenso lässt sich bei den andern Holzschnitten leicht die Gehülfenarbeit auffinden. Die Henker sind auch hier mit gesuchter Hässlichkeit dargestellt, doch ist die rohe Grausamkeit vortrefflich wiedergegeben. Die landschaftlichen Hintergründe haben einen eigenen Reiz, und hat die ganze Folge den Vergleich mit den bessern Productionen der Formschneidekunst nicht zu scheuen. Endlich muss noch ein Holzschnitt in Fol. erwähnt werden, welcher einen menschlichen Körper bis zu den Knien mit geöffneter Brust- und Bauchhöhle darstellt. Derselbe kommt in einer Ausgabe in Fol. von Gersdorff's Feldbuch der Wundartzney

1) Den Bibliographen ist es entgangen, dass es drei verschiedene Passionen von Geiler von Keisersberg giebt. Ausser den beiden ebengenannten Passionen giebt es: Der Passion oder dy lyden Jesu Christi vnsers herren, noch dem text der fyer Euangelisten u. s. w., Strassburg, J. Schott, 1522, welche gewöhnlich mit der Postill, aber auch für sich allein vorkommt.

o. O. u. J. (Strassburg, Grieninger) vor und ist eine verkleinerte Copie derselben Darstellung von Hans Wächtlin. Vergl. Archiv II, S. 149 u. Choulant, Geschichte der anatomischen Abbildungen, S. 26.

Auch den Buchdrucker Johann Grieninger hat man unter die Formschneider gerechnet und ihm ein aus den Buchstaben H G bestehendes Monogramm beigelegt. Vergl. Brulliot I. No. 2121. — Holzschnitte mit diesem Zeichen finden wir in Geilers Alphabet in XXIII Predigen, Strassburg, Grieninger, 1518, Fol. — Sie sind 5″ 1‴ breit u. 3″ 1‴—4‴ hoch.

Ein Mann und eine Frau treten in die Wohnung eines Gelehrten, der hinter einem Tische mit Büchern steht. (Bl. 4.)

Ein an einem Tische sitzender Mann giesst den Inhalt eines Bechers auf die Erde. Ein anderer Mann steht vor ihm. (Bl. 16.)

Männer und Frauen hören einem Prediger auf der Kanzel zu. (Bl. 37.)

Zwei Männer gehen einem Narren aus dem Wege. (Bl. 27.)

Diese Formschnitte müssen durchaus roh genannt werden; sie können leicht die Arbeiten eines Kunstliebhabers sein. Indessen ist noch zu beachten, dass auch Hans Baldung Grien einige seiner Blätter mit den verschlungenen Buchstaben H. G. bezeichnete. Vergl. Naglers Künstlerlex. Bd. 1, S. 237.

Daniel Hopfer.

Daniel Hopfer scheint eine besondere Vorliebe für den Holzschnitt auf schwarzem Grunde gehegt zu haben, und wir kennen bereits von ihm in dieser Kunstweise mehrere Titelholzschnitte, welche in Weigels Kunstcatalog No. 18778, 18944 und 19442 aufgeführt sind.[1]) Nicht weniger schön als jene Formschnitte ist eine andere Titelleiste in Quart, die der Künstler für den Buchdrucker Sylvan Otmar zu Augsburg ausführte und von diesem zu verschiedenen Schriften Luthers benutzt ist.

Oben zwei Engel, welche auf Füllhörnern reiten; zu den Seiten zwei in Arabesken endigende Köpfe mit Körben voll Früchten und unten ein blasender Engel nebst zwei geflügelten Meerjungfern, die ebenfalls in Blattwerk auslaufen. Unten die Buchstaben D. H.

1) Der Titelholzschnitt zum Sachsenspiegel, 1516, ist in Weigels Holzschnitten berühmter Meister, Heft 8, copirt.

Diese Titelbordure (schon von Strobel in seinen neuen Beiträgen zur Literatur des 16. Jahrhunderts, Bd. 2, Stück 1, S. 92 erwähnt) muss als höchst gelungen bezeichnet werden. In einem guten Abdruck treten die Arabesken reliefartig aus dem schwarzen Grunde hervor.

Eine andere Holzschnitteinfassung ziert den Titel von Geiler Keiserspergii sermones et rar. tract. (ed. P. Wickgram.) Argent. Grüninger, 1521, Fol. und ist ebenfalls auf schwarzem Grunde. Die ganze Einfassung (in Fol.) ist ein Gewebe phantastischer Arabesken mit eigenthümlichen Pflanzengebilden, aus deren Blättern Thiergestalten und menschliche Köpfe hervorschauen. Ein Monogramm ist nicht vorhanden.

Wiechmann-Kadow.

Die mit Kupferstichen versehenen

Missalien des ehemaligen Hochstifts Würzburg,

aus dem XV. Jahrhundert.

Von **C. Becker.**

Das erste deutsche Druckwerk, welches mit Kupferstichen verziert wurde, ist das Würzburger Missale vom Jahre 1479. Neue Auflagen desselben, jedoch mit andern Kupferstichen ausgestattet, so wie eine Agende vom J. 1482, folgten schnell auf einander in den Jahren 1481 und 1484, weil die einzelnen Auflagen wohl nur eine geringe Zahl von Exemplaren lieferten.

Da die in diesen Werken befindlichen, für die Geschichte der Chalcographie wichtigen Kupferstiche, nicht vollständig bekannt sind, so folgt hier deren Beschreibung nach der Reihenfolge ihres Erscheinens.

1479.

(Missale dioecesis herbipolensis.) Ohne Titelblatt, Seitenzahlen, Signaturen und Custoden. Zweispaltiger Druck in gr. Fol. von 343 Bl. Das Bl. 38 enthält das vom 20. September 1479 datirte Privilegium des Bischofs Rudolph von Scherenberg, für die Drucker (artis impressorie peritissimis magistris) Stephan Dold, Ieorius (sic) (Georg) Ryser und Johann Beckinhub, genannt Mentzer, zum Drucke canonischer Bücher, und die Erlaubniss, diese mit dem Wappen des Herzogthums Franken, des Capitels und des Bischofs verzieren zu dürfen. Am Fusse des Privilegiums befindet sich der hier beschriebene Kupferstich.

No. 1.

Rechts der fränkische Wappenschild mit drei Zinken, ohne Helmdecke, von zwei Engeln mit weitfaltigen Gewändern gehalten. Ueber dem Schilde in halber Figur ein Bischof im Ornate mit Schwert und Stab. Links ein quadrirter Schild, in dessen erstem Felde abermals die drei Zinken des fränkischen Wappens; im zweiten und dritten Felde eine geöffnete Scheere als Familienwappen des Bischofs, und im vierten Felde eine schräg aufwärts stehende quadrirte Fahne, als Wappen der Stadt Würzburg. Auf dem gekrönten Helme zwei Elephantenrüssel, aus welchen die Würzburger Fahnen hervorragen, und zwischen denselben ein gekrönter, mit drei Federn geschmückter Löwe. Die Helmdecken fallen weit über den Schild herab. Ohne Einfassungslinien.

Die Höhe dieses Stichs kann nur annähernd auf 4 Zoll und 4 Linien (pied du Roi) angegeben werden, da die Einfassungslinie fehlt und der Platteneindruck oben nicht sichtbar ist.

Breite 4 Zoll 10 Linien.

Die bei diesem Kupferstiche angewendete Technik zeigt einen noch unbeholfenen Stecher, wahrscheinlich ein Goldschmied, der sich mit Graviren beschäftigte. Die Ausführung der Köpfe und Hände ist sehr mangelhaft und die der Gewänder steif; dagegen sind die Wappen, Helmdecken und andern Verzierungen richtiger behandelt, was in dieser Hinsicht auf die grössere Uebung eines Goldschmiedes deutet. Die Schattirungen sind grösstentheils unsicher, bald zu seicht, bald zu tief angelegt, wodurch der Abdruck ein ungleiches Ansehen erhält. Auch ist derselbe mit einer blassen Schwärze und ungleichmässig abgedruckt. Der Eindruck der Plattenränder ist nur an einzelnen Stellen sichtbar, was auf ein noch unvollkommenes Druckverfahren schliessen lässt.

Bartsch erwähnt zwar dieses Kupferstichs im Vol. X. des peintre-graveur, p. 57, No. 35, als im Würzburger Missale vom J. 1479 befindlich; indessen bemerkt derselbe irrthümlich, dass sich in demselben Missale auch das unter No. 34 beschriebene Wappen befinde, welches jedoch in das Missale von 1481 oder 1484 gehört.

No. 2.

Christus am Kreuz. Diese unmittelbar vor dem Canon befindliche Darstellung fehlt leider in dem vorliegenden Exemplar, dem einzigen, welches sich noch in Würzburg erhalten hat. Es kann demnach keine Beschreibung derselben mitgetheilt werden.

1481.

(Missale dioecesis herbipolensis.) Ohne Titelblatt, Signaturen und Custoden, in zwei Colonnen zu 32 Zeilen. 6 Bl. Kalender, 2 Bl. Vorstücke. Auf Bl. 9 das vom 8. November 1481 datirte bischöfliche Privilegium für Jeorius Ryser, welcher hier

allein, ohne seine früheren Druckgenossen Dold und Beckinhub[1]) erscheint. Hierauf 116 bezeichnete und 32 unbezeichnete Bl. Dann werden die Seitenzahlen von Bl. 117—328 fortgesetzt, worauf bis zum Schlusse noch 4 unbez. Bl. folgen. gr. Fol.

No. 3.

Auf der Rückseite des Privilegiums vom Bischof Rudolp von Scherenberg befindet sich das Wappen des Herzogthums Franken, des Capitels und des Bischofs. Die Composition ist genau dieselbe, wie in der Ausgabe vom 1. 1479 (No. 1.) Die Ausführung zeigt jedoch einen geübten Stecher aus M. Schongauers Schule, welcher in der Zeichnung und in dem Ausdrucke bei den Köpfen Weichheit und zartes Gefühl zeigt. Der Druck ist jedoch in den hellen Partieen, durch ungleiche Strichelungen, etwas unrein. Ohne Einfassungslinie.

Höhe bis zum Plattenrand 6″ 4‴, Breite 7″ 3‴.

Bartsch Vol. X, S. 56, No. 34, giebt die Grösse dieses Stichs irrthümlich auf 7″ 3‴ Höhe und 7″ 1‴ Breite an.

Heinecken führt ebenfalls denselben in seinen Neuen Nachrichten S. 398 an.

No. 4.

Die unmittelbar vor dem Canon befindliche Darstellung zeigt Christus am Kreuz; daneben zwei geflügelte Engel in betender Stellung. Links unter dem Kreuz die in Trauer versunkene Maria mit übereinander geschlagenen Händen; rechts Johannes, dessen linker Fuss zum Theil sichtbar ist. Derselbe scheint nach Kopf- und Handbewegung die Maria zu trösten. Hintergrund Landschaft mit einer Stadt an einem im Thal befindlichen Flusse. Auf einem Berge rechts ein Schloss, welches nach Lage und Bauart Aehnlichkeit mit der Veste Marienburg bei Würzburg hat. Rechts zwischen Johannes und der Einfassungslinie eine, in ein viereckiges Bassin sich ergiessende Quelle. Unten Blumen und Gräser; rechts eine Distel. Neben dem Kreuzesstamm rechts ein Schädel und ein Knochen. Mit einer doppelten Einfassungslinie.

Dieser Kupferstich, der wohl von demselben Stecher, wie das vorbeschriebene Wappen, sein dürfte, zeigt in den Figuren einen innigen Ausdruck tiefer Trauer. Die knitterigen Brüche der Gewänder haben an den auslaufenden Stellen kleine runde Punkte.

Der in vorliegendem vollständigen Exemplare befindliche Abdruck ist auf Papier und ohne alle Druckschrift. Ein Einzelblatt auf Pergament, im Besitze Herrn R. Weigel's, hat unten ausserhalb der Einfassungslinien zwei Zeilen Druckschrift.

---

1) J. Beckinhub findet sich im J. 1485 zu Regensburg zum Drucke eines Missals mit Johann Sensenschmidt verbunden.

1482.

(Agenda ecclesiastica dioecesis herbipolensis.) Ohne Titelblatt, Druck in auslaufenden Zeilen, ohne Seitenzahlen, Signaturen und Custoden. 103 Bl. kl. Fol.

Das auf Bl. 2 befindliche Privilegium vom Sonntage Trinitatis 1482, vom Bischof Rudolph, schliesst: jussimus ut commeroratus Jeorius Ryser artis imprimendi magister hujusmodi agendar. libros ut predicitur imp̄edos nrōr. pōtificat9 et cāpli insigniis decoraret.

No. 5.

Auf der Rückseite des Bl. 2 befindet sich das Wappen des Herzogthums Franken und des Capitels, in der Anordnung ganz genau wie jene in den vorbeschriebenen Missalien. Eine Einfassungslinie ist nur an einzelnen Stellen sichtbar. Der Stich ist in sehr feinen Taillen ausgeführt und zeigt grosse Aehnlichkeit in der Behandlung mit dem unter No. 2 beschriebenen Wappen.
Höhe links 3″ 4‴; rechts 3″ 4½‴.
Breite 3″ 4‴.

1484.

(Missale dioecesis herbipolensis.) Ohne Titelblatt, Signaturen und Custoden. Zweispaltiger Druck. 6 Bl. Kalender, 2 Bl. Vorstücke. Auf Bl. 9 das bischöfliche Privilegium (undecimo Kls martii 1484) für Jeorius Ryser, an dessen Fuss das Wappen. Hierauf 116 bez. Bl., 1 weisses Bl., 19 Bl. mit Musiknoten, 2 Bl. Gebete, 1 Bl. mit dem Kupferstich, Christus am Kreuz darstellend, 9 Bl. Canon auf Pergament, Bl. 117—328, worauf noch 4 unbez. Bl. folgen. gr. Fol. Das Papier hat das Zeichen einer sechsblätterigen Rose. Es giebt auch Exemplare auf Pergament.

No. 6.

Das auf der Rückseite des Bl. 9 befindliche Wappen ist in Composition und Grösse dem in der Ausgabe vom J. 1481 ganz gleich. Der Stecher desselben ist ein geübter Künstler, ebenfalls aus M. Schongauers Schule, welcher in der Behandlung der Köpfe eine ungemeine Milde und eine Lieblichkeit des Ausdrucks zeigt. Wenn dieser Stich, wie zu vermuthen ist, von dem Meister A. G. des nachstehend beschriebenen Kreuzbildes herrührt, so zeigt er sich hier dem Schongauer nahe verwandt.
Höhe des Platteneindrucks 6″ 4‴; Breite 7″ 3‴.

No. 7.

Vor dem Canon befindet sich eine Darstellung von Christus am Kreuz, welche Bartsch Vol. VI. p. 349, No. 14 beschreibt,

wobei ihm jedoch nicht bekannt war, dass dieser Stich ursprünglich für das Würzburger Missale bestimmt gewesen ist, wie die schärfern Abdrücke in diesem Werke gegen die späteren Einzelblätter zeigen.

In der Mitte Christus am Kreuz, dessen Stamm von der im Schmerze hingesunkenen Magdalena umfasst wird. Links Maria mit einigen heiligen Frauen und Johannes, alle stehend. Rechts mehrere Männer, von welchen einer, ein Schwert unter dem linken Arme tragend, den neben ihm stehenden und im Profil gesehenen Mann auf Christus aufmerksam macht, indem er mit der Rechten auf diesen hindeutet. Im Hintergrunde eine Landschaft mit Bergen, der Ansicht von Jerusalem und einer Darstellung der Kreuztragung in kleinem Maassstabe. Das Zeichen AG, angeblich Albrecht Glockendon, befindet sich unten in der Mitte und weicht etwas von den auf andern, meist nach M. Schongauer copirten Stichen dieses Meisters ab, wo es meistens also AG erscheint. Ist dieses schön componirte und im Stiche sehr vollendete Bild von dem Stecher selbst erfunden, so zeigt er sich als ein selbstständiger Künstler, welcher nicht nöthig hatte, die Arbeiten anderer Meister zu copiren.

Höhe 10″ 3‴; Breite 6″ 11‴.

Nach dem Jahre 1484 finden sich in den Würzburger Missalien keine Kupferstiche mehr angewendet, obgleich die durch Georg Ryser, wahrscheinlich nur in schwachen Auflagen veranstalteten Ausgaben rasch auf einander folgten; nämlich in den Jahren 1491, 1493, 1495, 1496, 1497 und 1503. Diese sind mit Holzschnitten, jedesmal Wappen und Kreuzbild, verziert, welche ganz unzweifelhaft die Kunstweise der Holzschnitte in Schedels Chronik, Nürnberg, 1493 zeigen und offenbar von derselben Hand herrühren.

Georg Ryser soll sich im Anfange des XVI. Jahrhunderts zu seinem Bruder Michael nach Eichstädt begeben haben, woselbst dieser seit dem J. 1478 im Drucke canonischer Bücher thätig war und durch den in der Geschichte der Buchdruckerkunst erwähnten Reyser'schen oder Eichstädt'schen Typenschnitt bekannt ist. Die von demselben in Eichstädt gedruckten canonischen Bücher sind zum Theil ebenfalls mit interessanten Kupferstichen geschmückt, unter welchen der Meister WAH (Wolf Hammer?) Bartsch, Vol. VI, p. 405, Nr. 26, vorkommt, welcher vieles nach M. Schongauer copirte.

Nach dem Abgange Georg Rysers scheint man in Würzburg nicht mehr im Stande gewesen zu sein, Missaldrucke zu fertigen, da man im J. 1509, als abermals eine neue Auflage erforderlich war, das Speciale missarum sdm̄ chorum herbn̄, 187 Bl., kl. Fol., in Basel drucken liess. Dasselbe ist ebenfalls mit dem

Würzburger Wappen von einem Formschneider der alemannischen Schule ausgestattet. Ein beigefügtes Kreuzbild von einem geringern Meister ist ziemlich roh geschnitten und scheint bereits zu einem weit frühern Drucke verwendet gewesen zu sein. Die Schlusschrift lautet: finit opus missar. specialium ad usum dioecesis herbipolen. ductu et impēsis pōidi viri Johañis Ryman de Origav, caracterē mḡti Jacobi de Pfortzen. Basilee elaboratum a. 1509. Derselbe Drucker lieferte auch im J. 1516 ein Psalterium und die Vigilie majores sm̄ chorum ecclesie herbipolensis, beide in kl. Fol. und mit dem Wappen in Holzschnitt versehen.

Ueberhaupt scheinen im letzten Viertel des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts nur wenige Druckereien mit den zum Missaldrucke erforderlichen Lettern versehen gewesen zu sein, da die Bischöfe häufig genöthigt waren, ihre canonischen Bücher in entfernten Gegenden drucken zu lassen.

Die bekanntesten Drucker für diese Gattung von Prachtdrucken, welche jedesmal mit Kupferstichen oder Holzschnitten, oft auch mit herrlichen Initalien geschmückt sind, waren: Peter Drach in Speier, 1477—1503; Peter Schöffer in Mainz, 1483—1503; Johann Pfeil und Johann Sensenschmidt in Bamberg, 1482—1490; Georg Stuchs, 1484—1515, und Hieronimus Hölzel, 1500—1518, in Nürnberg; Johann Radolt in Augsburg, 1487—1516; Melchior Lotther und Conrad Kachelofen in Leipzig, 1497—1519, u. a. m. Diese Missalien enthalten grösstentheils höchst interessante, meist noch nicht beschriebene Belege zur ältern Kupferstecher- und Formschneidekunst, welche überdies durch die beigefügten Druckjahre oder Privilegien ein bestimmtes Datum erhalten.

Möchten Kunstforscher, mehr als bisher geschehen, ein Augenmerk auf diese Werke richten, welche von dem ersten, im J. 1475 in Mailand gedruckten Missale bis zu der Zeit des Conciliums in Trient, wo im J. 1570 ein allgemeines Missale eingeführt wurde, in mehreren hundert Ausgaben erschienen sind.

Handzeichnungen berühmter Meister

aus der

Weigel'schen Kunstsammlung

in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel. 4. Heft, 3 Bl. enthaltend. Leipzig 1856. Roy.-Fol.

Um den Eindruck festzuhalten, den die schönen Blätter aus Ihrer Sammlung auf mich machten, von welcher Sie mir drei Kupferstiche zu übersenden die Güte hatten, ergreife ich eiligst die Feder und wünsche nur, dass ich solche ebenso geistreich und meisterhaft schildern könnte, wie die Künstler mit Pinsel und Griffel ihre bildlichen Gedanken dargestellt haben, denn es verdienen ebensowohl die Kupferstecher wie die Zeichner vollen Beifall.

No. X. Vertumnus und Pomona von Casp. Netscher. Das Original ist auf der Rückseite bezeichnet: CNetscher geschildert den 19. Januwarij 1667 voor 111 Guldens. Aehrenlese No. 86.

Der Gegenstand von Casp. Netschers Zeichnung ist sehr richtig „Pomona und Vertumnus" benannt, und wollen denn die Kunstkenner mehr als Namen? — Es liessen sich wohl noch mancherlei Betrachtungen anstellen, z. B. dass wir es der Fruchtgöttin nicht verargen, wenn sie ihren Garten vor groben und genäschigen Gästen verschloss, allein dass sie auch gegen Vertumnus so spröde sich stellte, kann ich nicht billigen. Er verwandelte sich in ein altes Weib und überlistete in dieser Maske seine Geliebte. Diese Verwandlung geschah mit Bewusstsein und absichtlich. Ich glaube aber, dass mancher schmachtende Liebhaber zum alten Weibe wird und es bleibt. Mich beschleicht ein Misstrauen, dass Pomona die List bemerkt hat, sie lauscht so aufmerksam auf die Reden der verstellten Alten, sie ist selbst eine sehr reiche Frucht, und dass ihr das männliche Geschlecht nicht völlig gleichgültig war, verräth die Statue, mit der sie ihren Garten schmückte. Ich bin ein Alterthumsfreund nach dem neuesten Schnitt, welche alles Allegorisiren verwerfen und überzeugt sind, dass die Griechen positiv an die Götter glaubten, weshalb ich diese Fabel für eine wahre Liebesgeschichte geradezu halte und fest behaupte, dass es noch jetzt die eine oder andere spröde Pomona giebt, welche sich stellt, als sei sie nur überlistet worden.

No. XI. Bauern in der Schenke, von A. Brouwer. (Aus der Sammlung von J. A. Bennet in Leyden.) Aehrenlese No. 308.

Die Zeichnung von A. Brouwer versetzt uns in eine niedere Volksclasse und giebt Gelegenheit zu beobachten, was man auch

in höheren Regionen entdecken kann. Ich bediene mich hier des Wortes entdecken, weil die Bildung nur eine Decke ist. Ein grosser Politiker sagte: Die Sprache dient zum Lügen, und ein Anderer: Man muss seine Gesinnungen aussprechen, um sie zu verheimlichen, weil jeder das Gegentheil davon glaubt, was er hört. Wir sehen hier drei Politiker, welche die Kunst des Lebens darein setzen, zu horchen, und einen Thoren, der sich für einen schlauen Lügner hält, und jene Regel des Grancian, die Wahrheit zu reden, um zu täuschen, nicht kennt. Man sieht es ihm an, dass er aus reiner Freude am Lügen einem andern, der ihm sehr leichtgläubig scheint, eine selbst erfundene Dorfgeschichte erzählt, und der pfiffige Zuhörer stellt sich erstaunt, als wenn ihm jetzt ein Licht aufginge, wodurch der Andere immer kühner im Schwunge seiner Phantasien wird und sich sogar überredet, es sei keine Unwahrheit, was er sagt.

Der neugierige und schlaue Wirth füllt einen Krug, um auch die Zunge des schweigenden Zuhörers zu lösen.

Der schlaueste von Allen scheint mir der zu sein, welcher sich ganz unachtsam stellt, deswegen dem Sprecher den Rücken zuwendet und mit geheuchelter Harmlosigkeit sich mit seiner Pfeife beschäftigt — ja sogar in der zusammengekrümmten Stellung drückt sich eine Unachtsamkeit, wie in „sich" versinken, aus, als höre und sehe er nichts, was um ihn vorgehe.

No. XII. Feldherr zu Pferd, von D. D. Velasquez de Silva. Aehrenlese No. 829.

Das Bildniss Don Gaspar de Guzman, Grafen von Olivarez, Herzog von Saulucar, wie er stolz und übermüthig dahin reitet, blieb unvollendet, weil er in Ungnade Philipp's IV. fiel, der zu spät die Härte und Grausamkeit seines Günstlings erfuhr, jedoch erwarb das Meisterwerk dem Don Diego Velasquez de Silva die Gunst des Königs. Velasquez musste nun alle hohe Personen, selbst die kleine Prinzessin zu Pferde darstellen. Irre ich nicht, so ist diese Skizze ein Bildniss Philipps IV., dieses geistreich liebenswürdigen Königs, der durch die Schuld des Olivarez mehr verlor, als Philipp II. erobert hatte. Die Spanier sagten von Philipp IV., je mehr der König verliert, um so grösser zeigt er sich. Das Galoppiren lag wohl ein wenig in seinem Charakter.

Man sieht schon aus diesem Entwurf, mit welcher meisterhaften Leichtigkeit Velasquez den Pinsel zu führen verstand und mit wie wenig Zügen er einen Charakter zu schildern vermochte.

(Aus einem Briefe an den Herausgeber von J. G. v. Quandt.)

Die Handschriften mit Malereien

in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

Nach der in dem „Handschriften-Katalog der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Erlangen, von J. Conr. Irmischer. Frankf. a. M. und Erlangen 1852.“ Seite 445—451 gegebenen „Uebersicht der Handschriften, welche Malereien und Handzeichnungen enthalten“, ist die erwähnte Bibliothek sehr reich an artistisch interessanten Manuscripten, denn sie besitzt eine Handschrift mit Malerei aus dem 8. Jahrhundert, eine aus dem 9., eine aus dem 10., eine aus dem 11., zwanzig aus dem 12., neun aus dem 13., vierzehn aus dem 14., zwanzig aus dem 15. u. s. w. — Unter diesen bietet wohl die reichste Ausbeute für alte Kunst eine dem 12. Jahrhunderte angehörige lateinische (hier und da defecte) Bibel, in grösstem Folio (der Catalog bezeichnet es als elephantenmässig), 393 Blätter enthaltend, dar. Denn sie enthält 38 meist so grosse Gemälde zur biblischen Geschichte, wie nur wenige Handschriften in Europa sie aufzuweisen haben, indem sie die Grösse von 7—17 Pariser Zoll erreichen. Könnten diese grossen Gemälde veröffentlicht werden (was freilich in Deutschland nicht so leicht möglich ist), so würden sie einen wichtigen Beitrag nicht nur zur Geschichte der Malerei im Mittelalter, sondern auch zur Kenntniss der Gebräuche, Kleidertrachten, Rüstungen, des Fuhrwesens, der Tafelgedecke, Gefässe u. s. w. des zwölften Jahrhunderts liefern. Die prachtvolle Handschrift gehörte einst dem Benedictinerkloster zu Anspach an, und es befindet sich auf ihrem ersten Blatte folgende dahin einschlagende, die Schenkgeber und die von denselben für das grossartige Werk aufgewendeten Kosten betreffende Notiz: „Quia memorum domini esse immemor sancta non debet ecclesia, idcirco eos subscribi placuit, qui hunc librum beatae dei genitrici beatoque Gumberto comparavere, ut in hac ecclesia celebrior eorum habeatur memoria, quorum se legentibus semper offert praesentia. Itaque Goteboldus decanus unum dedit talentum, Sigefridus tria, Sigelous coriarius unum, post cuius obitum anniversaria ipsius agi debet memoria; ceteri cives quinque talenta dederunt, et praeter hos alii quidam fideles talenta duo adjecerunt. Hi ergo in hoc materiali libro asscripti, dei clementia eis aspirante, mereantur in libro vitae conscribi.“ Auf der folgenden leeren Seite steht mit rother Schrift: Liber sancti Gumberti in Onoldesbach. a. M. Deo gratias. Alleluia. Laus tibi domine rex aeternae gloriae.

N.

Altdeutsches Holzschnitt-Alphabet

oder

mit Figuren und figürlichen Compositionen gezierte Initialen deutscher Künstler meist aus der Blüthezeit oder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eines Dürer, Burgkmair, Holbein, Urse Graf, Lützelburger, Anton von Worms, Ostendorfer, Geron, Stimmer u. a. In treu copirten Proben, mit Anmerkungen versehen und als ein neuer Beitrag zur Geschichte der Holzschneidekunst

herausgegeben von

Rudolph Weigel.

Unter vorstehendem Titel gedachte ich den hier folgenden Aufsatz als ein Büchlein herauszugeben, den Vorwurf aber scheuend, dass ich selbst bisher nur sehr wenig für unser Archiv geliefert habe, was freilich nur darin liegt, dass mir so sehr viele und mühsame Geschäftsarbeiten obliegen, habe ich mich schnell bestimmt, es für jenes auszuarbeiten und um eine freundliche und nachsichtige Aufnahme die kunstliebenden Leser zu bitten.

Der Zweck war, keine blossen Ornamentenalphabete, wie köstlich solche auch zum Theil sind, zu geben, ebenso wenig aus den aus Figuren selbst geformten Initialen, wie die durch photographische und andere Copien jetzt weiter bekannten Alphabete vom Meister E. S. 1466 (Kupferstiche), dem xylographischen vom J. 1464 im brittischen Museum und in Basel (zuletzt in Chatto und Jackson p. 131—135 copirt), den Jobst Amman'schen (neue Abdrücke im Derschau-Becker) etc. etc., sondern mit Figuren und figürlichen Compositionen gezierte Initialen vorzuführen, wie solche in den Büchern jener Zeit vorkommen, und auf diese Klein-Arbeiten unserer grossen altdeutschen Meister, die unermüdlich im Schaffen waren, hinzulenken.

Erleichtert wurde die mühsame Mussearbeit durch die Benutzung des in der wissenschaftlichen Uebersicht meines 16. Kunstcatalogs vorgeführten Anhanges VI.: die Bücher mit Holzschnitten enthaltend, und die seitdem erschienenen Fortsetzungen dieses Cataloges, worin eine Menge von Holzschnittbüchern nach Schulen geordnet sich befinden, wodurch ein Anhalt für das Aufspüren von Initialen geboten war. Die Arbeit in der von Haus aus beabsichtigten Form eines vollständigen Alphabetes selbst zu geben, hat manches Unbequeme zur Folge gehabt; an vielen Buchstaben der verschiedenen schönen Alphabete, aus denen ich Proben geben wollte, lag ein reicher Vorrath vor, an anderen, z. B. dem seltnen K, war grosser Mangel, so dass ich nur um Nachsicht bitten kann.

Das I war schon geschnitten, als es sich herausstellte, dass es zu gross für das in kleinem Format erscheinen sollende Büchlein und den andern Holzschnitten gegenüber war, und so wurde ein I aus einem andern schönen Alphabet gewählt. Nachstehendes war das



erstere; mein Freund Herr Steuerinspector Becker in Würzburg hatte die Güte gehabt, mich darauf aufmerksam zu machen und mir durch Schatten erhöhte reizende Durchzeichnungen zur Auswahl zukommen zu lassen. Ich wählte das J daraus, Gott Vater, der sein Kunstwerk, die Welt, hält; seitdem habe ich das Buch mit dem schönen Initialalphabet aus der Günther Zainer'schen Officin zu Augsburg selbst eingesehen, es ist die

Fünfte deutsche Bibel,

2 Theile. Augsburg 1473—75. Fol., und folgende schön gezierte Initialen mit biblischer Staffage sind darin:

A. 1) Abraham's Opfer, S. 159. 2) Jesus Sirach schreibend, S. 282.

B. Ein Cardinal und ein Bischof, S. 1.

D. 1) Salomo, S. 261. 2) Derselbe anders, S. 271. 3) Vision Joel's, S. 383. 4) Pharao's Untergang, S. 26. 5) Osea, S. 380. 6) Moses und Aaron, S. 43. 7) Jeremias, S. 43.

8) Moses mit den Gesetztafeln, S. 70. 9) Die Königin von Saba, S. 171. 10) Jesaias und Jesse, S. 300. 11) Abdias, S. 387. 12) Michnos, S. 388. 13) Naum, S. 390. 14) St. Paulus, S. 70. 15) Antiochus, S. 412. 16) Sophonias und Juda, S. 392. 17) Malachias, S. 397. 18) Nabuchodonosar, S. 398. 19) S. Johannes d. Evang., S. 100. 102. 20) S. Johannes auf Patmos, S. 103. 21) S. Matthäus. 22) S. Marcus.

E. 1) Samuel und Saul, S. 109. 2) Hiob's Versuchung, S. 219. 3) Salomo's Abgötterei, S. 274. 4) S. Markus, S. 15. 5) S. Paulus, S. 67.

G. S. Paulus zu Ephesus, S. 65.

H. S. Paulus an Timotheus schreibend, S. 76.

J. 1) Gott Vater bei der Weltkugel, S. 5. 2) Esdra und Cyrus, S. 186. 3) S. Johannes, Epistel schreibend, S. 102. 4) Daniel und Nabuchodonosar, S. 371. 5) S. Juda schreibend, S. 102. 6) S. Jacobus schreibend, S. 96. 7) Johannes der Evangelist schreibend, S. 39.

L. S. Lucas der Aethiopier, schreibend, S. 82.

N. 1) Versammlung in Juda, S. 94. 2) S. Paulus u. Titus, S. 61.

P. 1) S. Paulus zu Rom, S. 56. 69. 2) S. Paulus an Philomena schreibend, S. 77.

R. S. Paulus in Corinth, S. 49.

S. 1) König David, S. 230. 2) Simon Petrus, Episteln schreibend, S. 98. 3) S. Petrus schreibend, S. 79.

T. 1) Tobias und Salmäsar, S. 202. 2) S. Paulus an die Thessalonier schreibend, S. 72. 74. 3) S. Paulus an Titus schreibend, S. 76.

U. 1) Moses zum Volke sprechend, S. 54. 2) Kaleb mit der grossen Weintraube, S. 84. 3) David und Goliath, S. 121. 4) Salomo's Urtheil, S. 132. 5) Elias und Ochozias, S. 146. 6) Josias Opfer, S. 196. 7) Judith mit Holofernes Haupt, S. 207. 8) Baruth und die Gefangenen in Babylon, S. 345. 9) Das Gesicht des Ezechiel, S. 348.

Z. S. Paulus an die Hebräer schreibend, S. 77.

Am Schlusse des Alphabetes habe ich einen griechischen Initial gebracht, der im Original an Schönheit einer alten Gemme gleicht; Herr Lödel d. J. hat ihn wie die meisten der Initialen auf den Stock gezeichnet und Herr Krüger sie geschnitten. Jenen Initial mit der Meisterschaft in Schnitt wiederzugeben, wie er im Originale ist, wäre ein Meisterstück; und wenn er zehnmal von ein und demselben tüchtigen Künstler auf dem Stock vorgezeichnet

wäre, so würde er doch, wenn ihn zehn verschiedene Holzschneider schnitten, jedesmal verschieden ausfallen; es gehört unendlich viel Kunst dazu, eine ächt künstlerische Aufzeichnung mit alle den Feinheiten und künstlerischem Gefühl wiederzugeben! Denn „viele (der alten und neuen Holzschneider) sind berufen, aber wenige sind auserwählt;" und wie oft kommt man in Versuchung, den Holzschneidern zuzurufen: „Verstehst Du auch, was Du liesest?" — Viele der alten Maler und Zeichner, welche einen Theil ihrer Zeichnungen selbst aufgeschnitten haben, haben eben dadurch die Kunst- und Musterwerke hervorgebracht, welche die Mit- und Nachwelt in Erstaunen setzen, und gerade in einer Kunst, welche zu den plastischen gezählt werden muss, bedarf es der genauen Kenntniss von Formen und ihrer Bewegung, der künstlerischen Durchbildung, um Kunstwerke hervorzubringen und die Beschauer zu fesseln. Lasse man sich daher nur nicht täuchen durch die Phrasen, dass bei einem Holzstock nur die Aufzeichnung die Hauptsache sei, die Eigenhändigkeit feiert in der Formschneidekunst ebenso ihren Triumph, wie jede andere Kunst ihren Triumph in der Ueberwindung oder Dienstbarmachung des Stoffes feiert.



Das biblisch-historische und mythologische Alphabet auf schwarzem Grund und ohne verzierte Bordüre

von

Hans Holbein d. J. und **Urse Graf.**

Im Durchmesser 1 Zoll 7 Lin. altfranzösisch. Maass.

A. 1) David und Bathseba.
   2) HERCVLES und der Nemäische Löwe.

B. 1) Salomo's Abgötterei.
   2) Herkules und die Hydra.

C. 1) Simson und Delila.
2) CENTAVRI HERCVLES.
D. 1) Judith mit dem Haupte des Holofernes.
2) Herkules und Hippodamia.
E. 1) Absalon's Tod.
2) CERBERVS HERCVLES.
F. 1) Herkules im Kampfe mit einem Drachen.
2) Eine gleiche Darstellung.
G. Herkules als Kind mit der Schlange.
H 1) Curtius sich dem Tode weihend.
2) HERCVLES ANTEVS.
I. 1) JOB. Hiob und seine Freunde.
2) HERCVLES unter den lybischen Mädchen.
K. Jael und Sisara.
L. 1) Lot trinkend.
2) Herkules auf einem Stier reitend.
3) CORIOLANVS VETVRIA.
M. 1) JVLIVS. Tod Cäsar's.
2) HERCVLES.
N. SOCRATES von Xantippe begossen.
O. M. CRASSVS gewaltsamer Tod.
P. ALEXANDER DIOGENES.
Q. DIOGENES ARISTIPPVS.
R. LOT mit seinen beiden Töchtern.
S. BALAAM. Bileams Esel und der Engel.
T. HERACLITVS DEMOCRITVS.
V. ESCHILVS lesend.

Anmerkungen.

Dieses schöne Alphabet, von welchem hier das A, und siehe hinten das M, copirt worden ist, ist ein neues Zeugniss von dem köstlichen Humor Holbein's. Die Schnitte sind meist gut, von Holbein selbst, Urse Graf, dem Lehrer Holbein's im Schneiden, dem Meister I. F. u. a. Es kommt wie das unter W. aufgeführte Alphabet mit verzierten Bordüren in unendlich viel Froben'schen Drucken, für die es gefertigt worden ist, vor, und ist noch spät, zum Theil in Abklatschen oder Clichés abgezogen, in Basler u. a. Drucken anzutreffen. Vielleicht zuerst mit kommt es vor in Mori Epigrammata 1518 — in Erasmi Responsio ad annot. Ed. Lei 1520 — in Erasmi Antibarb. lib. 1520 — im Plinius Sec. 1525. (1530. 35. 39. 45. 49. 54. 55) — im Nov. Testamentum von Erasmus 1522, das sehr reich an Bordüren von Holbein und Urse Graf — in Ambrosii opera 1527 (1538) — in Irenaei opera 1528 — Ecclesiasticae hist. Scriptores 1528 (1535) — in Augustini opera 1528. 29 — in Chrysostomi opera 1530 — in Gregorii Naz. orat. 1531 — in Erasmi Responsio ad Epist.

paraenet. Alberti Pii 1529 — in Erasmi Enarrat. pia in Psalm XXXIII. 1531, und noch später im Grynaeus 1532 (1537) — im griechischen Galen, 5 Vol. Basel 1538 — in Erasmi Adagia 1536 — in Origenis opera 1545 und überhaupt in vielen von den mit Holbein'schen Zierleisten geschmückten Froben'schen Drucken, welche in meinem Anhange zu Rumohr's „Hans Holbein d. J. in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836" und in dessen „Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1837", aufgeführt sind.

Das I. findet sich auch in einer früheren Ausgabe als der von 1555 vor vom Augustinus de civitate Dei, herausgegeben von Joa. Lud. Vivis, Fol., wo eine lange Zierleiste, oben ein Krieger mit zwei Fackeln, sich befindet, welcher das Holbein'sche Zeichen H H trägt, und die bisher unbekannt geblieben ist. Geschnitten ist diese wahrscheinlich vom Meister I. F.

Copien, vielleicht nur einzelner Buchstaben, giebt es mehrere, z. B. in Ecclesiastica hist. Scriptores Bas. Frob. 1523, und im oben angeführten griech. Galen sind Copien mit Originalen gemischt, z. B. das L, wo links nur zwei Figuren, im Original dagegen drei Figuren sich befinden. Vom Q ist eine Copie von A. von Worms im Flavius Josephus. Coloniae, Cervicornus. s. a. Fol.



Das grosse Kinderalphabet mit Arabesken auf schwarzem Grund

von

Hans Holbein d. J. und **Urse Graf.**

Durchmesser 1 Zoll 8 – 9 Linien.

A. Geflügeltes Kind links, und rechts ein anderes Rüben auf dem Kopfe haltend.

B. Zwei Kinder, das eine rechts stehend, das andere links sitzend.

C. Zwei Kinder, eines sitzend, das andere knieend.
D. Ein Kind ein anderes auf dem Rücken tragend.
E. Zwei kriegerische Kinder.
F. Zwei Kinder, das links auf einer Blätterarabeske blasend.
G. Zwei Kinder, das rechts sitzende fasst das andere am Fuss.
H. Arabeske, in deren Mitte ein Kind.
I. Zwei phantastisch arabesk. Tritonen.
L. 1) Kind mit Pfeil und Bogen nach links schreitend, rechts ein Weib mit langem Haar.
2) Zwei Kinder, das rechts vom Rücken gesehen.
M. Nach Links zuschreitendes Kind.
N. 1) Kind bei Schlange und Blumenarabeske.
2) Zwei Kinder, eines links stehend, mit dem rechts sitzenden streitend.
O. Kind mit Blasinstrument, sitzend.
P. Zwei Kinder, das links die Arme ausbreitend, das rechts schalmeiend.
Q. 1) Streitende Kinder, rechts eines mit Flammenkopf.
2) Dasselbe mit Kräutern im Vorgrunde.
R. Zwei Kinder, eines geflügelt.
S. Zwei Kinder, das rechts ein Horn blasend.
T. Zwei Arabesken mit phantastischen Köpfen.
V. Drei Kinder, das in der Mitte auf einer Blumenarabeske.

Anmerkungen.

Dies Alphabet, welches nicht verwechselt werden darf mit einem anderen, etwas flüchtiger geschnittenen Kinderalphabet, dessen Beschreibung ich am Schlusse hier gebe, kommt fast am häufigsten vor und ist öfters copirt worden. Froben hat es ebenfalls schneiden lassen, und es durchzieht, vielfach von Abklatschen oder Clichés abgezogen, eine lange Reihe Basler Drucke, davon viele mit Holbein'schen Darstellungen, in Zierleisten u. s. w., welche in Rumohr's „Holbein" aufgeführt worden sind, z. B. Erasmi aliq. Epistolae 1517 — im Ori Apollinis (Horapollo) hieroglyph. 1518 — Erasmi Stellae Libonothari de Borussiae antiquitatibus libri duo 1518 — Erasmi annotationes in Nov. Test. 1518, Fol. — Erasmi Comm. in Epist. Pauli ad Rom. 1518 — Erasmi Apol. ad Jac. Fabri 1518 — Novum Testamentum gr. ed. Erasmus 1519 et Erasmi Annotat. 1518, Fol., das so sehr reich an Holbein'schen und Urse Graf'schen Bordüren — Erasmi Opus de conscribendis epistolis 1522 — Erasmi Apologia refellens suspic. etc. Jac. Latomi de tribus linguis et rat. stud. Theol. etc. 1519. — Plinius Sec. 1525 (1530 etc.), wo Originale mit Copien gemischt — im Grynaeus 1537.

Die Copien kommen schon früh vor, und von diesen sind die wenig guten, jedenfalls in Metall geschnittenen, mit punktirtem

oder gepunztem Hintergrunde, die häufigsten, sie finden sich chon in Erasmi enchirid. militis christ. Bas. Froben 1519 — in Erasmi in genere consolat. de morte declam. Bas. S. a. — in Erasmi Annot. in Nov. Test. 1518, gemischt mit Originalen — im Plinius Secundus. Bas. Froben, Hervagius, Episcopius .1525 (1530. 35. 39. 45. 49. 54. 55) sind Copien mit Originalen gemischt, wie oben angegeben.

Zwei schöne Copien des Q und V befinden sich in der Preliminary Disquisition on the early State of Engraving and Ornamental Printing in Great Britain von J. Ames und W. Herbert Typographical Antiquities, Neue Ausgabe von Th. Fr. Dibdin. Vol. I. p. XXXVIII. London 1810. 4.

Das oben im Eingang erwähnte zweite grosse Alphabet mit Kindern in und bei Arabesken, ebenfalls auf schwarzem Hintergrunde und von derselben Grösse, ist von roherem Schnitte, kommt weniger häufig vor und scheint nicht copirt worden zu sein.

Obgleich in Holbein's Geiste, kommt es erst später in Basler Drucken vor, und scheint es weniger von Clichés gezogen zu sein, als dass es von Haus aus aus einem weichen Metall oder Composition geschnitten ist.

B. 1) Zwei Kinder mit Fahne und Hund.
   2) Kind, den Buchstaben haltend.
C. Sitzendes Kind, den Kopf nach oben gewendet.
D. Sich bückendes Kind.
E. Kind zufassend.
F. Ein sich an einen Zweig anhaltendes Kind.
G. Kind mit Schild.
H. 1) Kind vom Rücken gesehen.
   2) Zwei Kinder, eines davon sitzend.
I. Arabeske mit zwei Füllhörnern.
L. Zwei sich drohende Kinder.
M. Kind mit zwei Posaunenarabesken.
N. 1) Kind zugreifend.
   2) Drei Kinder, eines davon das andere begiessend.
O. Kind als Vogelfänger mit Eule.
P. Kind mit Posaune und ein anderes mit Narrenkappe.
Q. Kind, ein anderes auf dem Rücken tragend, copirt nach dem C aus dem ersten grossen Kinderalphabet.
S. Kind mit Narrenkappe.
T. Zwei Kinder, eines nach links laufend.
V. Ein auf einer Ziege sitzendes Kind.

Am vollständigsten scheint es zu sein in J. L. Vivis opera. 2. Voll. Basil. Nic. Episcopius 1555. Fol., auch fand ich davon in Vitae Virorum illustr. Autoribus Aemylio Probo etc. etc. Basil. Henr. Petri 1563. F.



Uncial-Alphabet vom Meister J. F. aus Holbein's Schule.

Im Durchmesser 1 Zoll.

A. Zwei Satyre, einer auf einem Horn blasend.
B. Sitzender Satyr.
C. Der Greis den Todtenkopf betrachtend und das Kind.
D. Satyr mit Pfeil.
E. Zwei Kinder auf einer Vase sitzend.
F. Drei Hasen.
G. Ein Reh.
H. 1) Sitzendes Kind.
   2) Hirsch und Hirschkuh.
I. Drei Papageie.
L. Ein Mann mit Fischschwanz und Schlange.
M. Triton mit Vogelschnabel.
N. Sitzendes Kind.
O. Drei männliche bekränzte Büsten.
P. Satyr und Kind.
Q. Krieger einen Drachen erlegend.
R. Krieger mit Bogen.
S. Zwei Fischer mit Netz.
T. Nacktes Weib und Kind auf einem Wagen.
V. Nereide auf einem Delphin.
   2) Mann und Frau mit Kindern.

Anmerkungen.

Zu den vielen kleinen besonders Kinderalphabeten, welche für Basler Buchdrucker geschnitten worden sind, gehört das vorliegende des Cratander, in welchem das C durch vortrefflichen Schnitt sich auszeichnet; es wird vermuthet, dass es von H. Lützelburger sei, da es übereinstimmt mit den köstlichen Bordüren in dem jüngsten Gericht, den Attributen der Evangelisten, den zwölf Aposteln, dem schwärmenden Trinkgelage mit Silen u. a., die in folgenden Büchern angetroffen werden: Theophylacti Enarrationes in quat. Evang. Bas. 1524. 25. — Chrysostomi Homil. 1525. Das Alphabet selbst kommt vor im lateinischen Galen (opera selecta)

1529 und spät noch in Pauli Jovii Vitae illustrium Virorum. 2 Voll. Bas. Pernae Typ. sumpt. D. Henr. Petri. 1587. Fol.

Es scheint in Metall geschnitten zu sein, die schönen Abdrücke davon sind von stahlartigem Glanze.



Alphabet mit verschiedenen Figuren auf schwarzem Grund

von

Hans Burgkmair.

Im Durchmesser 1 Zoll 8—9 Linien.

A. Zwei Nymphen mit Fischschwanzarabesken bei einer Opferschale.
D. 1) Zwei raufende Kinder.
   2) Zwei Kinder, eines dem andern den Kopf bürstend.
   3) Affe mit Fruchtkorb.
E. Mönch und Nonne.
H. Knabe bei Arabesken.
I. Zwei Engelsköpfe oder Cherubim auf Vasen.
M. 1) Knabe mit Trommel und Posaune.
   2) Arabeske mit zwei Masken.
N. Kind maskirt als Alter mit Schellenkappe.
P. Pfau mit Schlange.
S. 1) Zwei Kinder bei Blumenarabesken.
   2) Hirschkuh.
V. Drei musicirende Kinder.
W. 1) Knaben und Mädchen.
   2) Ein Storch.
Z. Fuchs und Bäuerin mit Hühnerkorb.

Anmerkungen.

Dies Alphabet, welches vollständig mir nicht bekannt worden ist und von welchem das D und darauf folgende E hier in Co-

pien vorliegen, hat der Augsburger Buchdrucker H. Stainer anfertigen lassen. Derselbe hat das Verdienst, seine zahlreichen Drucke durch schöne Holzschnitte von Burgkmair und Schäuflein geziert zu haben. Herr Wiechmann-Kadow führt sie auf oben S. 152 u. ff.

Das Alphabet findet sich z. B. in folgenden Büchern vor: Im Teutsch Cicero von Schwarzenberg. Augsburg 1534. (1535. 1540) — in Herodianus, deutsch. 1531. — in Cicero officia, deutsch. 1531. (2 Ausgaben.)

Xenophon, deutsch. 1540. — Petrarcha, deutsch. 1542. — Boccacci, deutsch. 1532. — Justinus, deutsch 1531.

Zu gedenken ist hier noch eines kleinen Alphabetes auf schwarzem Grund, im Durchmesser 1 Zoll 2 Linien, das z. B. in den vorgenannten: Teutsch Cicero, Xenophon, Justinus, Petrarcha, Herodianus, vorkommt.

A. Zwei Kinder bei einem Fruchtkorb.
B. Kind mit Federhut und Vogel,
D. Knabe mit Vogel.
G. Schalmeiender sitzender Satyr.
I. 1) Tanzender Knabe und Mädchen.
2) Arabeske mit Vogelkopf.
M. Kind mit Schellenkappe, den Buchstaben haltend.
N. Blätterarabeske.
S. Arabeske mit Schlangenkopf.
V. Arabeske mit Satyrkopf.
W. Blätterarabeske.



Aus dem Alphabet von
Hans Burgkmair.
Siehe D.



Alphabete

von **A. Woensam**, genannt **Anton von Worms.**

Initial F.

S. Lucas. H. 1 Z. 8 L., Br. 1 Z. 3 L.

Anmerkungen.

Anton Woensam von Worms, über dessen Leben und Wirken Herr Merlo die trefflichsten Nachrichten gegeben hat, ist als Maler und Formschneider für die Quentel'sche Officin gleich ausgezeichnet. Der obige Buchstabe scheint einer Folge nicht anzugehören, er befindet sich in der Biblia. Col. Quentel. 1527. F. In derselben kommt ein grösserer Initial: P. S. Paulus stehend, oft vor, sowie ein prächtiger grosser Initial A, David betend gegen rechts gewendet. H. 3 Zoll 9 Lin., Br. 3 Zoll 5 Lin.; ferner ein kleines Kinderalphabet auf schwarzem Grund, im Durchmesser 1 Zoll 2½ Lin., welches letztere aber nicht von seiner Hand geschnitten ist (wofern es nicht schon Copien sind) und in Folgenden besteht:

A. Zwei sitzende Kinder, davon das rechts den Buchstaben oben an der Spitze fasst.

B. Zwei Kinder, deren eines den Buchstaben hält.

C. Zwei geflügelte Kinder knieend, davon das vordere den Buchstaben umfasst.

D. Auf einem Seethiere sitzendes Kind.

E. Zwei posaunende Kinder.

F. Zwei Kinder ein drittes gegen rechts ziehend.

H. Posaunendes Kind.
I. Zwei Kinder den Buchstaben haltend.
L. Zwei sich umarmende Kinder.
P. Ein kriechendes und ein schwebendes Kind.
T. Zwei Kinder auf einem phantastischen Seethiere.
V. Drei Kinder bei einer Art Spiegel.

Weit bedeutender und schöner ist ein etwas grösseres Kinderalphabet, im Durchmesser 1 Zoll 3—3½ Lin , das besonders in den mit trefflichen grossen und kleineren Holzschnitten des Meisters gezierten Werken des D. Dionysius Carthusianus (D. a Rickel) vorkommt, insbesondere in dem Bande „Enarrationes in IV Mosaicae legis libros. Coloniae, Quentel. 1534. Fol., wo sich diese Blättchen sehr oft wiederholen, manche wohl zehnfach.

A. Zwei geflügelte Kinder mit Messen beschäftigt.
B. Zwei Kinder. eines geflügelt, den Dudelsack spielend.
C. Auf einem Todtenkopfe schlafendes Kind.
D. Kind den Buchstaben haltend.
E. Zwei Kinder ein drittes in einem Korbe fahrend.
F. Kinder bei der Ernte.
G. Kind den Buchstaben haltend und sich bückend. (In Dionysii Carthus. Enarr. in lib. Josue etc. Col. Quentel, 1535.)
H. Jagendes Kind mit Hund.
I. Zwei Kinder eine grosse Weintraube tragend.
L. Kind mit Schlange.
M. An dem Buchstaben aufsteigendes Kind.
N. Kind mit Blasinstrument vom Rücken gesehen.
O. Kind mit Sonnenschirm.
P. Zwei trompetende Kinder.
Q. Kind mit Kugel und Zirkel.
R. Zwei Kinder, eines mit Krug.
S. Kind auf einer grossen Schlange.
T. Kind mit Flasche.
V. Trinkendes Kind.

Noch kommen grössere Initialen darin vor, z. B. Initial E, Herkules als Kind die Schlange würgend, im Durchmesser 1 Zoll 7 L.; Initial M, Trompetende Kinder, im Durchmesser 1 Z. 10 L. Letzteres in: Altercatio Synagogae et Ecclesiae, in qua bona omnium fere utriusque Instrumenti librorum pars explicatur. Colon. apud Melch. Novesianum 1537. Fol.



Das Alphabet mit den mit mathematischen Instrumenten beschäftigten Männern in reichen Arabesken

von

Michael Ostendorfer.

Im Durchmesser 1 Zoll 9 Linien.

A. Stehender Krieger mit Zirkel.
B. Ein gehender Mann.
C. Sitzender Greis mit Kugel.
D. Messender stehender Mann.
E. Zwei stehende Männer.
F. Zwei Männer, der eine oben an den Buchstaben haltend.
G. Sitzender Mann.
H. Drei Männer, einer auf dem Rücken liegend, die andern stehend.
I. Zwei Männer, einer knieend.
I. und O ineinander gefügt, oder X? Stehender Mönch messend.
K. Zwei stehende Männer.
L. Ein sitzender und ein stehender Mann.
M. Zwei stehende Männer in Unterredung.
N. Zwei Geistliche stehend bei einem Zodiakus.
O. Zwei stehende Männer mit Senkblei.
P. Ein Mann mit Zirkel.
Q. Zwei Männer messend.
R. Junger bekränzter Mann mit einem Krieger sprechend.
S. Zwei messende Männer, einer stehend, der andere knieend.
T. Bekränzter junger Mann bei einem reich verzierten Kasten mit Instrumenten.

V. Zwei stehende bekränzte Männer in römischem Costüm.
Z. Zwei stehende Männer, der eine mit Zirkel.

Anmerkungen.

Dies ebenso schöne als seltene Alphabet, von welchem hier das G und siehe hinten das Z copirt worden ist, und von dem das letztere am wenigsten gelungen ist, kommt sich oft wiederholend vor in dem sehr seltenen Buche von Pet. Apianus: Astronomicum Caesareum, Ingolstadii 1540. gr. fol., das überreich an Holzschnitten des Meisters ist und Bartsch unbekannt geblieben. In P. Apiani: Inscriptiones sacrosanctae Vetustatis etc. Ingolstad. 1534. f. siehe No. 18790 meines Kunstcataloges kommen die Initialen A. C. E. N. Q. V. aus obiger Folge vor, sich ebenfalls wiederholend.

Im Astronomicum Caesareum ist noch ein sehr niedliches kleines Kinderalphabet mit Arabesken und mit schattirtem Hintergrunde ebenfalls von Ostendorfers Hand, im Durchmesser 11 Linien bis 1 Zoll, folgende Initialen, welche sich meist öfters wiederholen, ent hält es:

A. 1) Knieendes Kind.
2) Zwei mit einander sprechende Kinder.
B. Zwei stehende Kinder den Buchstaben umfassend.
C. Knieendes Kind.
D. Stehendes Kind.
E. 1) Stehendes Kind.
2) Blätterarabesken.
F. Stehendes Kind.
H. Stehendes Kind den Buchstaben haltend.
I. Zwei knieende Kinder den Buchstaben umfassend.
N. Auf dem Buchstaben reitendes Kind.
O. Sitzendes Kind.
P. Sich an den Buchstaben haltendes Kind.
Q. und V zusammen. Zwei Kinder, eines sitzend, das andere stehend. (Br. 1 Z. 6 L.; H. 11 L.).
R. Zwei geflügelte Kinder, eines sitzend.
S. Zwei geflügelte Kinder.
T. Zwei knieende Kinder.
V. Drei Kinder, zwei davon liegend.
Z. Sitzendes Kind.

In den eben gedachten Inscriptionen von Apianus kommen von diesem Alphabet die Initialen A. C. D. E. I. V., sich ebenfalls wiederholend vor.



Historisch biblisches Alphabet

von

Tobias Stimmer.

Durchmesser 1 Zoll 6—7 Linien.

H. Esther vor Ahasverus.

M. Abraham von Melchisedech gesegnet.

P. Aaron oder ein Hoherpriester mit Rauchfass bei Opferthieren.

V. Der Uriasbrief.

Anmerkungen.

Es ist mir nicht gelungen mehr als die vorstehenden vier Initialen, von welchen das H und M in Copie hier vorgelegt sind, aufzufinden und scheint der Buchdrucker und Verleger Berh. Jobin in Strassburg, welcher seine Bücher mit Holzschnitten von Tob. Stimmer, Chr. Maurer und a. Künstler geschmückt hat, dieses Alphabet oder diese Initialen nicht häufig angewandt zu haben. In folgendem Buche fand ich sie: Libri quatuor de Scrupulis chronologor. in quibus non solum calculus Sacrae scripturae cum Serie quatuor Monarchiarum etc. etc. Conscripti a Clemente Schuberto — nunc primum editi, cum praefatione Dav. Chytraei. Argentorati excus. ab Bernh. Jobino. 1575. fol. (Weigel's Kunstcatalog 27. Abtheilung No. 20799).



Verschiedene Initialen nach Holbein

vom

Meister **I. F.**

Im Durchmesser 1 Zoll 9 Linien.

D. Zwei musicirende Kinder.

I. Bauer und zwei Kinder. davon eine eine Butte trägt.

Anmerkungen.

Diese und andere schön wie von Lützelburger's Hand geschnittene Blätter, sowie ein kleines Alphabet mit Kindern u. s. w. im Durchmesser 10 Linien, zeigt sich in Basler Drucken von Adam Petri und andern z. B. im Neuen Testament, deutsch. Basel, A. Petri im Mertzen 1523. f. Siehe Rumohr Holbein S. 110, auch in meinem Kunstcatalog unter No. 20093.



Das Uncial-Alphabet mit Soldaten und andern Figuren,

vom

Meister **H**

Im Durchmesser 1 Zoll.

C. Zwei Bauern eine grosse Feldflasche tragend.

F. Herr und Dame gehend.

H. Bäuerin mit Blasbalg und Bauer.
I. Drei musicirende Soldaten.
K. Zwei Soldaten in Unterredung.
L. Herr und Dame und Einschenkender bei Weinbeersträuchen.
N. Zwei Bauern.
P. Drei Soldaten.
Q. Herr und Dame sitzend.
S. Zwei Bauern.
V. Zwei Soldaten und ein Weib bei einem Tische.

Anmerkungen.

Dieses oft vorkommende Alphabet scheint mir von demselben Meister zu sein, von welchem unter dem Initial V Erwähnung geschieht; was die Grösse angeht, so ist es um 2—3 Linien kleiner als dieses.



Aus dem Alphabet
von
Holbein.
Siehe A.



Aus dem Alphabet
von
Tobias Stimmer.
Siehe H.



Das Kinder-Alphabet mit Arabesken und waagerecht schattirtem Grunde,
aus der späteren sächsischen Schule.

A. Zwei Kinder, eines sitzend, das andere stehend.
D. Fünf Kinder mit Delphin.
E. Drei Kinder, eines derselben mit grossen Flügeln.
H. Ein Kind auf zwei Hörnern blasend.
I. Zwei Kinder.
N. Drei Kinder.

P. Zwei Kinder.
S. Fünf Kinder und Greis mit Kappe.
V. Drei Kinder, oben ein Löwenkopf.
W. Zwei Kinder.
Z. Drei Kinder.

Anmerkungen.

Dieses häufig sich zeigende Alphabet ist aus der Hans Lufft'schen Druckerei zu Wittenberg hervorgegangen; am reichsten ist geschmückt mit schönen Holzschnitten von H. Brosamer, Leigel, Jacob Lucius Corona Transylvanus oder dem Siebenbürger u. A. die schönste oder Hauptausgabe der Lufft'schen Biblia, deutsch. Wittemberg 1564. 65. gr. fol., worin sich das hier vorliegende Alphabet oft wiederholt. Noch sind darin sehr schöne grosse und kleine Initialen mit blossen Arabesken. Ein grosser Theil der Initialen der Lufft'schen Officin sind von Clichés gezogen; man gewahrt bei manchen die mitabgedruckten Köpfe der Spitzen, womit sie auf dem Holz befestigt worden sind.



Das Kinder-Alphabet mit Arabesken auf schwarzem Grund,

von

Albrecht Dürer. Vom J. 1521.

Im Durchmesser 2 Zoll 1 Linie.

A. Zwei Kinder auf Horninstrumenten blasend.
B. Sechs nackte, zum Theil geflügelte Kinder und musicirend.

C. Drei nackte Kinder, eines auf einem Reh reitend.
D. Drei dergleichen, eines auf einem Delphin und eine Fahne haltend.
E. Zwei dergleichen im Schilfe, eines hält einen Kranich; rechts vorn sitzt eine Meerkatze.
F. Vier nackte geflügelte Kinder, eines stützt sich auf eine Kugel, an welcher das Dürer'sche Monogramm sich befindet.
G. Vier nakte Kinder, eines geflügelt mit Feldflasche, ein anderes mit Schaale.
H. Drei nackte Kinder mit tubaförmigen Instrumenten.
I.
K. Drei nackte Kinder und ein Tanzbär.
L. Vier zum Theil geflügelte Kinder tragen ein fünftes auf einer Stange sitzendes.
M. Vier nackte Genien, einer derselben steigt auf dem Rücken eines links vorn liegenden.
N. Fünf nackte zum Theil geflügelte Kinder, das rechts vorn sitzende hält einen Löffel.
O. Sieben zum Theil geflügelte Kinder, davon eines als Schalksnarr gekleidet ist.
P. Sechs meist geflügelte Kinder, eines sitzt auf einem andern.
Q. Ein auf einer Art Tragsessel sitzender Genius wird von vier andern nach rechts hin getragen, ein sechster hält einen Sonnenschirm. Der Schwanz des Buchstaben erstreckt sich in den Buchstaben R.
R. Vier nackte Genien zum Theil Karte spielend. An diesem Buchstaben findet sich die Fortsetzung des Schweifes vom vorstehenden Buchstaben Q, so dass diese zwei Buchstaben auf einem Stocke ursprünglich geschnitten sind.
S. Drei nackte Kinder mit Hund und Falke ziehen zur Jagd aus.
T. Zwei Genien reiten auf Seepferden.
V. Fünf nackte, zum Theil geflügelte Kinder; eins hält ein anderes an einem Stricke.
X. Vier Genien musicirend.
Y. Fünf Kinder Soldaten spielend.
Z. Zu beiden Seiten einer Vase, auf welcher eine fabelhafte Figur sitzt, die den Kopf und Körper einer Jungfrau, statt der Arme Flügel hat und deren Leib sich in Federn endigt, sieht man zwei nackte Kinder, deren jedes in der erhobenen Hand einen Zettel hält, auf welchem links 15, rechts 21 (1521).

Die fabelhafte erwähnte Figur dürfte den Nürnbergischen Jungfernadler, so zu sagen, aus dem Heraldischen in's Antike übersetzt, andeuten.

Anmerkungen.

Die Bekanntschaft dieses sehr seltenen Alphabetes, von welchem das O und Q in Copien hier vorliegt, verdanke ich meinem Freunde, Herrn I. A. Börner in Nürnberg, durch dessen Vermittelung ich das Exemplar erhielt, das in meinem Kunstcatalog unter No. 19099 aufgeführt worden ist und sich jetzt in der hinterlassenen Sammlung des höchstseligen Königs Friedrich August befindet. Der oben genannte Freund bemerkt darüber:

„Beim Vergleichen der Initialbuchstaben dieses Alphabetes (dessen Existenz ich nirgends angezeigt gefunden habe) mit jenen latein. Versalbuchstaben, deren Construktion Dürer in seiner „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit auf Regeln gründet“, zeigt sich deren Struktur mit jenen übereintreffend, nur die Buchstaben G und O weichen ab. Die in den Buchstaben der „Unterweisung“ schmal gehaltenen Theile sind in den Buchstaben des hier besprochenen Alphabets breiter gehalten; eine Abweichung von der Dürer-Regel, die mir nicht vortheilhaft dünkt, indem der Buchstabe dadurch an Eleganz verliert.

„Die mir zu Gesichte gekommenen Buchstaben sind nicht unmittelbar für den Buchdruck bestimmt gewesen, es müssen deren mehr oder weniger beisammen auf einen Stock geschnitten worden sein, mindestens das Q und R, denn der Schweif, durch den das Q vom O sich unterscheidet, erstreckt sich bei diesem Buchstaben über das viereckige Feld in dem der Buchstabe steht, um ein Ziemliches nach rechts hinaus, und sein spitziges Ende reicht in das Quadrat hinein, welches den Buchstaben R umfängt.

„Was die Erfindung, Gruppirung und Zeichnung der Figuren anlangt, finde ich meines Theils nichts der Annahme Widersprechendes, dass Dürer bei diesem Alphabet die Hand geboten habe, nur hat der Formschneider, welcher im Schneiden der Ornamente geübter, als in jenem der Figuren gewesen zu sein scheint, die vielleicht flüchtigen Zeichnungen, nach denen er arbeitete, nicht mit dem nöthigen Gefühle im Schnitte ausgeführt; namentlich sind die Kinderphysiognomien unter seinem Messer zum Theil hässlich geworden.

„Es ist die Möglichkeit vorhanden, dass auch ein anderer Künstler als A. Dürer ähnliche Zeichnungen hätte liefern können; auffallend, dass, ohngeachtet so eifrig nach Dürer'schen Werken geforscht und ihm mehr zugeschrieben worden ist, als ihm wirklich angehört, bis jetzt von diesem Alphabet nirgends Erwähnung gethan worden. Mehr gewohnt, an meinen Ansichten zu zweifeln, als sie zu verfechten und aufdringen zu wollen, neige ich mich dennoch zu dem Glauben hin, dass Dürer Antheil an diesem Alphabet habe, denn, da das Monogramm, wie es scheint, wirklich eingeschnitten, nicht eingezeichnet, dieses Zeichen im J. 1521, wo

Dürer noch lebte, wohl nicht einverleibt worden wäre, wenn Dürer die Hand nicht dabei geboten hätte. Was der Italiener Marc Andre sich erlaubte, dürfte der deutsche Holzschneider bei Lebzeiten Dürer's wohl nicht gewagt haben."

Ich habe in der 8. Lief. des Werkes: Holzschnitte berühmter Meister etc. nebst Text. 2 Blätter die Initialen A und F den Kunstfreunden mitgetheilt; seitdem sind mir noch zwei Exemplare der Originale dieses Alphabetes zur Kenntniss gekommen. Das eine kam vor in der hiesigen Kunstauction den 14. Januar 1856 und ist von Herrn Cornill d'Orville zu Frankfurt für sein köstliches Dürer-Werk erstanden worden. Bei diesem Exemplar fehlten die Initialen H und I. Dagegen befand sich dabei ein Blatt mit Vermessung auf weissem Grunde, oder das Buchstabenmaass von der Grösse der übrigen Blätter, welches altschriftlich mit der Jahrzahl 1521 versehen war. Das Monogramm Dürer's war auf dem Initial F nicht sichtbar.

Das andere befindet sich, wie mir mein Freund Herr Ernst Harzen in Hamburg mittheilt, zu Bologna, und zwar 24 Blätter in vier Reihen gedruckt ohne Q und W, dagegen befindet sich dabei das oben gedachte Vermessungsblatt.

Einige der Initialen sind später in die Hände von Buchdruckern gerathen, ich fand das C, M, P und S in folgendem Buche: Externarum et internarum principalium humani corporis partium tabulae etc. Autore Volchero Coiter. Noribergae in off. Th. Gerlatzeri 1573. f. (Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung. Mit Illustrationen. Leipzig 1852. Kap. 4. pag. 66 und No. 18248 meines Kunstcataloges).

Copien giebt es einige, z. B. in Theophylacti Enarr. in IV Evang. Bas. Cratander 1525. fol. Die besten scheinen von Anton von Worms zu sein, und finden sich z. B. in dem Sammelwerke: Ex recognitione Des. Erasmi Roterodami. C. Suetonius Tranquillus etc. Coloniae in aed. Euch. Cervicorni 1527. Fol.

Beiläufig will ich noch auf ein sehr hübsches, freilich mehr mit blossen Arabesken geziertes Alphabet aufmerksam machen, an dem Dürer selbst nicht den Antheil haben mag, wie an dem obigen grossen Kinderalphabet, das ich, obwohl im Widerspruch mit Andern, zu dem Dürer'schen Werke zähle. Dieses kleine Alphabet mit den Hintergrund bildenden, meist diagonalen, Strichlagen, misst im Durchmesser 1 Zoll bis 1 Zoll 1 Linie und kommt z. B. vor in den mit dem Dürer'schen Folio-Blatte Sancta Iusticia 1521. Bartsch, No. 162 Heller 164 geziertem Buche: Reformacion der Stat Nüremberg. Nürnberg, F. Peypus 1522. F. No. 13355 und 18780 meines Kunstcataloges. Die Blättchen sind mit ebenso grosser Fertigkeit geschnitten wie die erwähnte Sancta Justicia und eines wie das andere erinnert an H. S. Beham.

A. Mit sitzendem Mann.

B. Mit Arabesken mit Schellen.

D. Mit geflügeltem sitzenden Kinde.
E. Mit zwei Löwenköpfen.
F. Mit rechts liegendem geflügelten Kind.
G. Mit Cherubimskopf.
H. Mit stehendem geflügelten Kind.
I. Mit drei Cherubim.
K. Mit Delphin und Adler.
L. Mit geflügeltem Kind auf Füllhorn.
M. Mit Löwenkopf.
N. Mit Arabeske auf dem Hintergrund, und der Jahrzahl 1521 ähnlichen Strichen.
O. Mit Delphinköpfen.
P. Mit Kindeskopf.
R. Mit Kindeskopf.
S. Mit Aepfeln mit Blättern.
T. Mit zwei Cherubim.
V. Mit stehendem Kind.
Z. Mit Manneskopf mit Bart.

Viele dieser Blättchen wiederholen sich sehr oft.

Ausserdem sind noch andere geistvolle Arabesken-Initialen mit weissem Hintergrunde in dem Buche.

Es giebt ein nicht weniger hübsches gleich reiches Arabesken-Alphabet, im Durchmesser 1 Zoll, 2—3 Linien, das von demselben Künstler zu sein scheint und ebenfalls in Nürnbergischen Drucken jener Zeit vorkommt.

A. Mit 2 Pferden.
B. Mit Häschen.
D. Mit Bären mit Narrenkappe den Dudelsack spielend.
E. 1) Mit sitzendem Kind.
2) Mit Kind mit Knochen.
G. Mit sitzendem Kind.
H. Mit Löwen mit Fahne.
I. Mit zwei Kindern.
L. Mit Kind mit Pfeil und Bogen.
P. Mit Kind mit Hund.
R. Mit Kind mit grossem Fisch.
S. Mit Mann mit Narrenkappe.
V. Mit Adler.
Z. Mit sitzendem Kind und Vase.



Das Ornamentenalphabet mit Kindern in Cranach's Manier, auf diagonalem schattirten Grunde

von den Monogrammisten:

ISI und SP 1533. 1534.

Im Durchmesser 2 Zoll 2 Linien.

A. Mit triumphirenden Kindern.
D. 1) Engelconcert.
   2) Geflügelter Löwe oder das Symbol des Evangelisten Markus.
I. Zwei Vögel mit grossen Flügeln.
N. Drei geflügelte Kinder mit Kränzen.
P. 1) Hirschjagd.
   2) Affe und zwei Kinder.
S. Geflügelter Löwe oder das Symbol des Evangelisten Lukas.
V. Mit fünf Kindern, eins zeigend.
Z. Affe mit Kind.

Anmerkungen.

Dies Alphabet gehört der Lufft'schen Officin an, es kommt oft vor, vielleicht am häufigst sich wiederholend in der: Biblia, deutsch von M. Luth. 7 Theile in 2 Bänden. Wittemberg, Hans Lufft 1534. Fol.

Panzer nennt den Künstler, der die Holzschnitte gefertigt hat: Martin Schöne, Christ dagegen Matthias von Aschaffenburg (Grünewald); eins wie das andere ist unbegründet und letzteres unmöglich.

In der obigen Bibel kommen auch noch kleine hübsche Initialen mit triumphirenden Engeln und dergleichen vor.



Aus dem Alphabet von Albrecht Dürer.
Siehe O.



Die alterthümlichen Alphabete mit eingedruckten geistlichen Darstellungen und wiederholten einfachen Buchstaben

von

Matthias Geron.

I. Das grosse Alphabet.

H. 3 Z. 6 L., Br. 2 Z. 9 L.

C. Oben in der Mitte drei Christusköpfe und rechts das kleine

eingedruckte c. Eingedruckt: 1) S. Catharina. 2) S. Barbara. 3) S. Laurentius.

D. Oben rechts das D. Eingedruckt: 1) Einzug in Jerusalem. 2) Johannes der Täufer.

E. Oben in der Mitte das E. Eingedruckt: 1) S. Paulus und S. Petrus. 2) Die Jünger von Emaus. 3) Anbetung der Könige.

G. Rechts in der Mitte das G. Eingedruckt: 1) Johannes Enthauptung. 2) S. Catharina. 3) S. Anna 4) S. Afra. 5) Jeremias. 6) Besuch bei Elisabeth. 7) Christi Abschied von seiner Mutter. 8) Mariä Darstellung im Tempel.

H. Oben in der Mitte das H. Eingedruckt: Christus am Kreuz.

I. Unten in der Mitte das I. Eingedruckt: 1) Christi Himmelfahrt. 2) Ein heil. Bischof. 3) Daniel in der Löwengrube. 4) Der Evangelist Lucas. 5) S. Jacobus d. J. 6) Augustinus. 7) S. Jacobus d. A. 8) Ein heil. Märtyrer. 9) S. Bartholomäus. 10) Ein heil. Bischof. 11) Christi Geisselung.

M. Oben links das M. Eingedruckt: 1) S. Johannes. 2) S. Andreas. 3) Zwei Märtyrer. 4) S. Matthäus.

N. Oben in der Mitte das N. Eingedruckt: 1) Der Kelch mit der Hostie. 2) S. Helena. 3) Christus am Kreuz. 4) S. Petrus und Paulus.

O. Oben in der Mitte das O. Eingedruckt: S. Hieronymus.

P. Oben in der Mitte das P., und rechts ein grösseres P. Eingedruckt: Zwei Männer bei einem heil. Bischof.

R. Oben links das R und unten in der Mitte ein grösseres R. Eingedruckt: 1) Begräbniss einer Heiligen. 2) Der englische Gruss.

S. Oben rechts das S. Eingedruckt: 1) Ein heil. Bischof mit Stola. 2) Einer dergleichen Almosen gebend. 3) S. Paulus. 4) S. Augustinus. 5) Bekehrung Pauli. 6) Knieender heil. Bischof. 7) Mariä Reinigung. 8) Ein Papst.

V. Oben in der Mitte das V. Eingedruckt: 1) Mariae Himmelfahrt. 2) Christi Himmelfahrt.

ꝑ Unten links dies Zeichen. Eingedruckt; 1) S. Markus. 2) Die heil. Dreieinigkeit. 3) S. Michael.

II. Das mittlere Alphabet
(aus welchem das hier vorgelegte R).

H. 2 Z. 3 L., Br. 2 Z.

A. Unten in der Mitte das A. Eingedruckt: Die Verkündigung der Hirten.

C. Oben links das C. Eingedruckt: 1) Ein Bischof und ein König. 2) Maria.

D. Oben in der Mitte das D. Eingedruckt: 1) David betend. 2) Ein Betender. 3) S. Petrus als Papst. 4. S. Barbara.
E. Oben links das E. Eingedruckt: 1) Ein Betender. 2) S. Jacobus. 3) Der Kindermord. 4) David knieend betend. 5) Steinigung S. Stephani.
F. Unten in der Mitte das F. Eingedruckt: Die Leidensinstrumente oder das Wappen Jesu Christi.
G. Oben rechts das G. Eingedruckt: 1) Christus und die Sünderin oder das Gastmahl Simon's. 2) Das Pfingstfest. 3) Geisselung eines Heiligen.
I. Links in der Mitte das I. Eingedruckt: 1) Ein Betender. 2) Ein sitzender Heiliger. 3) Singende Geistliche. 4) Zwei Heilige sich an den Händen fassend. 5) Zwei Heilige im Gespräch.
L. Oben in der Mitte das L. Eingedruckt: S. Erasmus.
M. Unten in der Mitte das M. Eingedruckt: S. Jacobus. 6) Tod Mariä.
N. Oben in der Mitte das N. Eingedruckt: S. Petrus als Papst.
O. Oben in der Mitte das O. Eingedruckt: 1) Stehender heil. Bischof. 2) Nonne. 3) David im Gebet.
P. Oben in der Mitte das P. Eingedruckt: 1) Beschneidung Christi. 2) David im Gebet. 3) S. Georg.
Q. Oben in der Mitte das Q. Eingedruckt: 1) Ein lesender Bischof. 2) Christus als Erlöser.
R. Oben in der Mitte das R. Eingedruckt: 1) Maria als Himmelskönigin. 2) Ein Betender.
S. Oben links das S. Eingedruckt: 1) Maria als Himmelskönigin. 2) Christus als Welterlöser. 3) Ein Bischof mit Kelch. 4) Ein lesender Papst. 5) Ein stehender Papst. 6) Ein stehender Bischof.
T. Oben links und rechts das T. Eingedruckt: 1) Maria als Himmelskönigin. 2) Ein sitzeader Bischof. 3) Ein Bischof mit dem Weihbecken.
V. Unten in der Mitte das V. Eingedruckt: Das jüngste Gericht.

III. Das kleine Alphabet.

H. 1 Z. 2 L., Br. 1 Z. 2 L.

D. Oben rechts das D. Sitzender Heiliger mit Beil und Modell einer Kirche.
O. Oben rechts das O. S. Hieronymus.
S. Oben links das S. Christus sitzend.

Anmerkungen.

Bartsch beschreibt im Peintre-Graveur Bd. IX, p. 157 unter No. 8 eine reiche Titelbordüre des ihm dem Namen nach unbekannten Maler und Formschneider Matthias Geron, wo links der

Pelikan mit S. Petrus und Paulus und rechts das Wappen des Cardinal und Bischofs von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, sich befindet. Diese Bordüre gehört zu dem prachtvollen Missale mit Initialen, welches zu Dillingen im J. 1555 in Fol. erschienen ist (siehe Placidus Braun, Geschichte der Bischöfe von Augsburg. Augsburg 1814. 8. Band 3, S. 481), und verdanke ich Herrn Oberbibliothekar Hofrath Dr. Gersdorf hier den Nachweis hiervon, die Mittheilung der dem Missale entnommenen Holzschnitte selbst aber der grossen Güte des Herrn von Berlepsch, Erbkämmerer zu Braunschweig.

Der in aller Hinsicht ausgezeichnete Kirchenfürst hatte an dem trefflichen Künstler Matthias Geron den rechten Mann gefunden, um das mit grossen Kosten hergestellte, in Missaltypen roth und schwarz gedruckte Missale durch Holzschnitte zu illustriren, und scheint derselbe ein nicht weniger gottesfürchtiger Mann gewesen zu sein, als der Bischof selbst, denn seine Holzschnitte bezeugen es, sie tragen den Charakter einer weit frühern Zeit und haben das sonderbare, dass zu rechtem Verständniss der alterthümlich reich verzierten Initialen, in welchen die Figuren der Heiligen u. s. w. auf besonderen Stöckchen abwechselnd und zuweilen sich wiederholend eingedruckt sind, der einfache Buchstabe des Alphabetes nochmals darauf angebracht worden ist.

Leider war die Folge der dem äusserst seltenen Missale entnommenen Holzschnitte nicht vollständig, und das zu gleichem Gebrauche für die Geistlichen der Diöcese bestimmte Buch selbst, (Missale secundum ritum Augustensis Ecclesiae. Impressum Dilinge, in edibus Sebaldi Mayer 1555. in Fol.) welches ursprünglich gebunden für 4 Thaler und ungebunden für 4 Gulden verkauft worden ist, habe ich nicht auftreiben können.



Initial S mit Curius Dentatus und den Abgesandten der Samniter,
von **Hans Holbein** d. J.

Dies Blättchen, das, im Original betrachtet, so recht das Gepräge der Originalität oder Eigenhändigkeit dem sehen Könnenden

und redlich Prüfenden trägt, gehört keiner ganzen Alphabetfolge an und befindet sich in dem äusserst seltenen Buche: Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriae etc. Autore Joanne Lelando. London, K. Wolfe. 1543. 4., von welchem mein verstorbener Freund, Hr. Legationsrath Detmold, kurz vor seinem Tode eine Beschreibung oben S. 136—143 gegeben hat.



Das Kinder-Alphabet mit Arabesken auf schwarzem Grund

von

Heinrich Vogtherr d. A.

Im Durchmesser 1 Z. 8—9 Lin.

A. Kriechendes Kind gegen links.
C. Kind mit Keule.
D. Gegen links laufendes Kind.
E. Zwei Kinder, das eine geflügelt, sitzt auf dem Rücken des andern.
H. Zwei Kinder, deren eines dem liegenden anderen auf dem Rücken steht.
J. Zwei Kinder, davon das kleinere geflügelt.
L. Sitzendes geflügeltes Kind, einen Blätterzweig haltend.
M. Knieendes Kind bei Blätterguirlanden.
N. Zwei Kinder, eines geflügelt stehend, das andere sitzend.
O. Laufendes Kind.
P. Drei kriegerische Kinder, eines mit Fahne.
Q. Sitzendes bekränztes Kind.

R. Drei Kinder, eines geflügelt, in einem Wagen.
S. Kind auf Drachen nach links reitend. Auf weissem Grund.
T. Kind auf Delphin nach rechts reitend.
V. Zwei kriegerische Kinder.

Anmerkungen.

Dieses schöne Alphabet, welches an die Arbeiten eines Dürer, Burgkmair, Hopffer und Holbein erinnert, halte ich für eine Arbeit H. Vogtherr's d. Aeltern. Am vollständigsten wird es sein, sich öfters wiederholend, in folgendem Buche, worin auch eine schöne Titeleinfassung von vier Leisten, oben Arabeske in Hopffer's Manier, unten die That des Curtius: C. Plinii Secundi naturae historiar. libri etc. Hagenoae, Thom. Anshelmus. 1518. Fol. Beim Index ist eine zweite reiche Bordüre, unten ein Bacchanal.

Das T fand ich auch in Luciani Rhetor. a Bilip. Birckaimero in lat. versus. S. l. e. a. 4.

Copien davon zeigen sich in D. Dionysii Carthusiani Operum minorum Tom. I. II. Coloniae, J. Soter. 1532. F. Der Initial S ist darin auf schwarzem Grund, wo dagegen im Original auf weissem. Dass diese Copien von A. von Worms seien, möchte ich bezweifeln, obschon darin Initialen aus dessen mittlerem und kleinerem Kinderalphabet sind.



Das Alphabet mit allegor. und histor. Frauen und andern Figuren

vom

Meister H

Im Durchmesser 1 Z. 2—3 Lin.

A. Sitzendes nacktes Weib bei einer Vase. Unten links das obige Monogramm.

C. Mutter mit Kindern oder die Charitas.
D. Sitzendes Weib mit Lampe.
E. Sitzendes nacktes Weib mit Schwert und Wage, oder Justitia.
F. Sitzendes nacktes Weib, zu ihren Füssen ein Hündchen oder Fides.
H. Sitzendes Weib mit Spiegel oder Prudentia.
I. Adam und Eva beim Lebensbaume.
M. Cleopatra mit der Schlange.
N. Dido nackt stehend
O. Sitzendes vornehmes Paar.
P. Zwei musicirende Bauern.
Q. Ein Herr umarmt eine Bäuerin, rechts ein Narr.
R. Sitzendes Liebespaar, vor ihnen ein Knieender.
S. Bauer und Bäuerin sich umarmend.
T. Drei Musicirende, nämlich zwei Herren und eine Dame.
V. Ritter mit Dame zu Pferde.

Anmerkungen.

Bartsch führt dieses aus 24 Blättern bestehende Alphabet im Peintre-Graveur T. IX. p. 238 auf, und fand ich die oft vorkommenden obigen Initialen in folgendem Buche: Helii Eobani Hessi Poetae excellentiss. et amicorum ipsius, Epistolarum familiarium Libri XII. Marpurgi Hessorum apud Christianum Egenolphum Hadamarium, Anno 1543. Fol.

Es hat viel übereinstimmendes mit dem etwas kleineren Alphabet, dessen unter dem Initial K Erwähnung geschieht, und wiederum mit einzelnen Initialen gleicher Grösse, welche im griechischen Galen, Basel 1538, vorkommen, z. B. dem V, drei Krieger bei einer Trommel.

Brulliot, Dictionnaire de Monogrammes T. I, p. 315, No. 2449 führt ein kleines Kinderalphabet, im Durchmesser 6 Linien, desselben Meisters auf, wo auf dem Z das fast übereinkommende Monogramm steht.

Vielleicht ist meine Vermuthung nicht unbegründet, dass das Monogramm Johann (Hans) Oporin, eigentlich Herbst bedeutet, den Buchdrucker, der auch Holzschneider gewesen ist, und nichts Widerstrebendes hat es, dass die schönen Initialen in der ersten Hauptausgabe des Vesal, Basel 1543. gr. F., auch von ihm sein können; freilich haben andererseits jene Blättchen etwas von Brosamer und, was zum Theil die Schnitte angeht, von Egenolph.



Das biblisch historische Alphabet auf schwarzem Grund und mit verzierter Bordüre

von

Urse Graf.

Durchmesser 1 Z. 6—8 Lin. inclus. der Bordüre.

A. Eva's Erschaffung.

B. Der Sündenfall.

E. Der erste Brudermord.

P. Susanne und Daniel.

Q. Joseph's Traumdeutung.

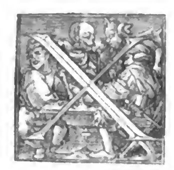
T. Ein König in einer Landschaft.

W. Der Becher in Israel's Sacke gefunden.

Anmerkungen.

Die schönen Initialen dieses Alphabetes kommen zuerst in denselben Basler Drucken vor, in welchen das Holbein'sche hist. mythol. Alphabet, siehe den Initial A, vorkommt. Wie es scheint, ist es in Metall geschnitten, die Lichter erscheinen wie herausgeschnitten nach Art der Blättchen in Erasmus Precatio dominica (Bas. 1523), den sieben Bitten oder des Vaterunser, mit dem Zeichen VC oder VG verschlungen; siehe Rumohr's Holbein S. 112. 113. Das Wahrscheinlichste ist, dass die Aufzeichnungen nicht mit der Feder oder dem Kreidestift gemacht worden sind, sondern dass sie frei mit dem Pinsel aufgetuscht worden, oder aquarellirte Zeichnungen zur Nachbildung vorgelegen haben. Die Stöckchen haben sich lange erhalten und kommen noch spät in Basler u. a.

Drucken vor, und zwar ausser den unter dem Initial A aufgeführten, z. B. in folgenden: Das A in Fuchs' Kräuterbuch, deutsche und lateinische Ausgabe, 1543; in der lateinischen sind auch noch kleine hübsche Initialen mit Kindern aus älteren Basler Drucken. Das B im Novum Testamentum gr. von Oecolampadius. Basel, Bebel 1531. 8. Das E in der Astronomie des Ptolemäus. Basel, Walder 1538. Das Q in demselben, im Paul Aegin. Basel, Bebel 1532, in Bedae opera. Basel, Cratander 1533, im Grynaeus 1537, in Fuchs' Kräuterbuch. Das T im griech. Galen. T. II, S. 5. Das W in Fuchs' Kräuterbuch. Basel, Isingrin 1543.



Das Uncial-Alphabet mit dem Todtentanze

von

Hans Holbein d. J.

Der Initial X mit dem Spieler aus dem griechischen Galen, Basel 1538, und der 2. Lief. meines Holzschnittwerkes.

Anmerkungen.

Die Initialen dieses Alphabetes, welche, was den Schnitt angeht, verschieden sind von dem Lützelburger'schen Foliobogenalphabet und wo es noch nicht entschieden ist, ob das z. B. im Galen später vorkommende Alphabet oder das Lützelburger'sche das schönste oder Holbein am meisten entsprechendste ist (siehe den folgenden Initial Y), kommen u. a., wie schon oben bemerkt, im griech. Galen vor (No. 20092 meines Kunstcataloges), und habe ich diese und andere darin vorkommenden beim griechischen Initial Δ am Schlusse dieser Abhandlung angeführt. Der Initial N, der Geldwechsler (Numerarius), auch der Geizige genannt, kommt schon vor im Novum Testamentum gr. Basil. J. Bebelius 1524. (Nr. 18326 meines Kunstcataloges.) Der Schnitt ist, wie schon oben gesagt, von anderer Hand, als im Lützelburger'schen Alphabet. Die künstliche Titelverzierung mit den Symbolen der Evangelisten hat das gemuthmaasste Zeichen des Urse Graf, siehe Rumohr, Holbein d. J. S. 112.



Der Initial Y mit dem Kinde, aus dem Uncialalphabet mit dem Holbein'schen Todtentanze

von

Hans Lützelburger.

Anmerkungen.

Das durch die trefflichen Copien des Herren H. Lödel d. Ae., welcher die Güte hatte, mir vorliegenden Cliché zukommen zu lassen, nun in weitern Kreisen bekannt gewordene Meisterstück der Holzschneidekunst jenes Lützelburger'schen Uncialalphabetes ist in jüngster Zeit von neuem vorgeführt in einer eleganten mit Todtentanzbordüren aus dem französischen Heures von Sim. Vostre gemischten Ausgabe: L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein entouré de bordures du XVI siècle et suivi d'anciens poëmes français sur le sujet des trois morts et des trois vis, publiés d'après les Manuscrits par Anatole de Montaiglon. Paris impr. pour Edwin Tross 1856. 8. auch englisch: The celebrated Hans Holbein's Alphabet of death etc. etc.

Der gelehrte Herausgeber sagt im Vorwort, dass er von Herrn Henri Bordier darauf aufmerksam gemacht worden sei, dass vom Initial M an die Darstellungen sich auf die lateinischen Benennungen bezögen. Bei M ist der Arzt, Medicus vorgeführt; bei N der Geldwechsler, Numerarius; O der feiste Mönch, Obesus Monachus; P der Soldat, Praeliator; Q die Nonne, quieta oder quassata, oder quaeritans Monacha; R der Narr, Ridens oder Ridiculus fatuus; S die liederliche Dirne, Scortum; T der Säufer, Titubans homo; V der Reiter, Velox eques; W der Greis, Wetustissimus homo; X der Spieler, Xycophantes für Sycophantes; Y das Kind, Ynfans für Infans; Z das jüngste Gericht als das Ende aller Dinge, wie das Alpha und Omega im Griechischen oder der Anfang und das Ende



Aus dem Alphabet
von
Michael Ostendorfer.
Siehe G.



Griechischer Initial mit Silen
von
Hans Holbein d. J.
Durchmesser 1 Zoll 7 Linien.

Anmerkungen.

Im griechischen Galen, Basel 1538. f. kommen bekanntlich mehrere treffliche Holzschnitte, u. a. aus dem Uncial-Todtentanz-

alphabet vor; mit zu den schönsten gehören folgende zwei Blätter, die, was den Schnitt angeht, mit den köstlichsten der Hans Lützelburger zugeschriebenen Blätter wetteifern, obgleich sie von anderer Hand geschnitten sind.

I.

Δ Grosser griechischer Initial. Bacchanal mit Silen (obiges). In Bd. III, S. 388.

Π Grosser griech. Initial. Hirt, vielleicht der verlorene Sohn, bei Schweinen. Von der Grösse des Vorigen.

II.

Aus dem Uncialtodtentanzalphabet kommen darin vor:

H. Der Bischof Bd. V. S. 181. 474. 540.
K. Der Edelmann. Bd. II. S. 344.
M. Der Arzt. Bd. II. 406.
N. Der Geizhals. Bd. V. S. 506.
O. Der Mönch. Bd. I. S. 68. 79. 285. II. 17.
Q. Die Nonne. I. 264.
T. Der Säufer. I. 428. 473. II. 327.
X. Der Spieler. I. 392.
Y. Das Kind. I. 550.

III.

Vom Griechischen bisher unedirten Uncialtodtentanzalphabet, welches, was Composition und Zeichnung angeht, dem vorigen nachsteht, vielleicht von Lützelburger selbst herrührt, sind darin.

Γ Der Pabst. II. 291. V. 71.
Λ Der Mönch. V. 418.
Δ Der Cardinal. I. 509. III. 413. V. 689.
O Der Edelmann. I. 264. 433. 530. II. 41. 101. 115. 130. 171. 203. 273. 305. 358. 439. III. 435. 444. V. 52. 134. 199.
Π Der Bischof. I. 296. 318. 380. 484. 537. II. 54. 67. 376. V. 215.
Σ Der Bauer. I. 417. V. 285. 519. 610.
Ω Der Handwerker. II. 187.

IV.

Aus dem Bauern-Uncialalphabet.

A. Tanzendes Paar. I. 237. V. 17. 152.
E. 1) Zwei tanzende Bauernpaare. I. 57. II. 29.

2) Tanzendes Paar. I. 329. 407. 451. 461. 499. 561. II. 86. 255. V. 87. 256. 262. 300. 357. 407. 457. 642. 675.

T. Zwei Bäuerinnen und ein Bauer (in der 2. Lief. meines Holzschnittwerkes copirt). I. 275. 520. II. 141. 222. 392. V. 266. 375. 491.

Nachtrag

zu dem Aufsatze:

„**Jacob Kerver**, Zeichner, Steinschneider und Buchdrucker."

(Archiv, Jahrg. 1855, S. 49 fgd.)

I.

Holzschnitte in Büchern.

Das Seite 51 des vorigen Jahrganges unter 1 a.) genannte Blatt, der Sündenfall, kommt auch vor in: Evangelien und Epistlen des Newen Testaments — durch Ambrosium Kempffen. — Colmar, B. Grüninger, 1543. Fol.

(Weigel, Catal. Numm. 20091 a.)

Nach der Beschreibung von Clement (Biblioth. curieuse, Tom. IV. pag. 344) kommt der Holzschnitt: Das Ereigniss mit der Päbstinn Johanna, auch vor in: Fürnemmste Historien und exempel vom widerwertigen Glück — — und sterben grossmächtiger Kayser, König — — durch — Joannem Boccatium von Certaldo — von Hieronymo Ziegler fleyssig verteutscht. Augsburg, H. Steyner. 1545. Fol. Bl. 222.

II.

Einzelne Blätter.

Der heilige Eustachius (St. Eustache). Von gleicher Grösse und in derselben Manier wie das Seite 53 unter 6. beschriebene Blättchen. Beide werden wohl in von Kerver gedruckte Heures gehören.

Wiechmann-Kadow.

Ueber den Maler Pietro degli Franceschi [1]) und seinen vermeintlichen Plagiarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli.

Von **E. Harzen.**

Es waren Landsleute und Zeitgenossen, nach ihrem gemeinschaftlichen Geburtsorte, Borgo di San Sepolcro an der toscanisch-romanischen Grenze, gewöhnlich dal Borgo genannt, die in so nahem und befreundetem Verhältnisse zu einander standen, — wenigstens berechtigt uns nichts, das Gegentheil anzunehmen, — als unter wohlgesinnten Menschen sich zwischen Lehrer und Schüler zu gestalten pflegt. Vasari führt in Pietro's Leben Pacioli als dessen Schüler an, und diesem Verhältniss entspricht die innige Liebe und Verehrung, womit Pacioli oftmals in seinen Schriften des Meisters gedenkt, den er als einen „Monarca della Pittura" über alle lebenden Maler erhebt[2]); nichtsdestoweniger soll er dessen hinterlassene Geisteswerke sich angeeignet und unter eigenem Namen herausgegeben haben, wie Vasari ihm mit einer Entrüstung Schuld giebt, welche nur von einer aufrichtigen Ueberzeugung eingegeben sein kann[3]).

Der hierin sich offenbarende Widerspruch und das innere Gefühl dem Pacioli zugefügten Unrechts, hat von Zeit zu Zeit bis auf die neueste, Vertheidiger desselben gegen Vasari hervorgerufen[4]). Jener Beschuldigung fehlen zwar alle Belege, dennoch hat das Ansehen einer mehr als dreihundertjährigen Tradition, der Vasari Glauben schenkte, durch nur auf Wahrscheinlichkeit und Billigkeit gestützte Argumente nicht erschüttert werden können; daher bis auf den heutigen Tag die Discussion zu keinem Resultate geführt hat[5]).

---

1) Zufolge Vasari wurde er nach des Vaters Tode geboren und nach der Mutter, della Francesca genannt, Luca Pacioli dahingegen kennt ihn nur unter dem Namen Pietro delli Franceschi, oder Petrus de Franciscis, und verdient um so mehr Glauben, als auch die heutigen Descendenten in Borgo San Sepolcro den Familiennamen Marini-Francisci führen.

2) Ant. Averlino gen. Filarete führt P. d. B. nebst Fra Filippo Lippi, And. Squarcione, Vincenzio Bresciano (Foppa) und Gusme da Ferrara (Cosimo Tura) als die vornehmsten Maler seiner Zeit an. S. dessen Handschrift um 1460, in der Bibl. Magl.

3) S. Vasari Leben des Pietro della Francesca.

4) Fiorillo kleine Schriften II. Abh. X.

5) S. Gaye über P. Pungileone's Vertheidigung L. Pacioli's, Kunstbl. 1836 No. 69 und die Noten zum Leben des P. d. F. in der neuen Florentiner Ausgabe des Vasari T. IV. p. 13.

Ueber Pietro dal Borgo's Leben ist in letzter Zeit von Gaye, Passavant und den Herausgebern des neuesten Vasari ein reiches Material zusammengetragen, das erst vor Kurzem durch einen wichtigen archivarischen Fund G. Milanesi's wiederum vermehrt worden ist, durch welchen auf des Künstlers Lebensverhältnisse viel neues Licht verbreitet wird. Aus einer Urkunde im Archiv der Kirche S. Maria la Nuova zu Florenz, welche, beiläufig bemerkt, uns auch mit dem Namen des Vaters, Benedetto, bekannt macht, geht nämlich hervor, dass P. während der Jahre 1439 und 40 dem Domenico Veneziano bei Ausmalung der Kapelle S. Gilio (Egidio) in genannter Kirche an die Hand ging[6]), wo durch die Worte „sta con lui“ seine Stellung als Schüler bezeichnet wird, ein Verhältniss, das aus der Stylverwandtschaft seiner Werke mit Domenico's Altartafel in S. Lucia de' Bardi zu Florenz, einem der wenigen von ihm auf die Nachwelt gekommenen Werke, schon gefolgert werden durfte. Diese Thatsache ermöglicht, Pietro's Lebenslauf etwas genauer zu bestimmen. Legen wir nämlich dem Schüler ein Alter von etwa 13 Jahren bei, so fiele seine Geburt in 1426, anstatt in 1398, wie Vasari anführt, seine angebliche Erblindung im sechszigsten Jahre, in 1486, sein Hingang im dreiundachtzigsten, in 1510, welches Todesjahr mit Pacioli's Angabe zusammenfällt[7]). Dadurch treten alle Daten in Uebereinstimmung, anstatt dass bei der Annahme des früheren Geburtsjahres, der Künstler seine bedeutendsten Werke erst nach seiner Erblindung

6) M. Domenicho di Bartolomeio da Vinegia che dipignie la chapella Maggiore di Santo Gidio de dare adj VII di Sett. F. 44. — et de dare a di XII di Sett. F. 2. S. 15. posto Pietro di Benedetto dal Borgho a San Sepolchro, sta chollui.
Archivio dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Quaderno di cassa E E 1439, 40 fo. 94 tergo.
Aus brieflicher Mittheilung.

7) G. Bossi will aus einer Stelle in L. Pacioli's Trattato d' Architettura, geschrieben 1509 (in der Divina Proportione), herleiten; Pietro sei damals schon gestorben. Er sagt nämlich Cap. XIX, wo er der grossen Männer seiner Vaterstadt gedenkt: „Che dele mathematici lo rende chiaro il Monarcha ali di nostri „Pietro deli Franceschi con suo penello mentre pote come apare in urbino „bologna ferare etc. in muro e taula e oglio e guazzo maxime in la cita da- „rezzo etc.“ Dieses „mentre pote“ dürfte aber eher auf seine Erblindung als auf seinen Tod bezogen werden und will nur sagen: Als er noch im Stande war zu malen. Einer Erblindung erwähnt übrigens Pacioli mit keiner Sylbe, wahrscheinlich war es nur ein Augenübel, das ihn am Malen hinderte, und datiren von daher seine schriftstellerischen Arbeiten, von denen das Perspectivwerk erst 1494 beendigt war. Im weiterhin erwähnten Compendium de viribus quantitatis nennt Fra Luca seinen Freund Lionardo da Vinci zum Erstenmale „prencipe oggi fra mortali“ und räumt ihm die Ehrenstelle ein, welche er bisher Pietro angewiesen, woraus man folgern darf, dass Letzterer nicht mehr am Leben war und demnach zwischen 1509 und 10, den resp. Daten der Div. Prop. und des Compendium, gestorben sei. Ebenfalls ist auf die Worte „ali di nostri“ Gewicht zu legen, wohingegen unmittelbar darauf des verstorbenen Lor. da Lendinara als „a tempi suoi“ gedacht wird.

ausgeführt und das hohe Alter von 112 Jahren erreicht haben müsste.

Demnach würden folgende Jahreszahlen, welche Pietro's ganze Laufbahn umfassen, als Anhaltspunkte dienen können.

1426 Geburtsjahr Pietro dal Borgo's.

1439, 40 die nunmehr untergegangenen Wandgemälde zu S. Maria Nuova, wobei P. geholfen.

1451 Votivbild des Pandolfo Malatesta in S. Francesco zu Rimini, noch in Existenz[8]).

1469 Berufung nach Urbino, für eine dortige Brüderschaft ein Altarbild zu malen.

1469—71 Fresken im Pallast Scandiano zu Ferrara, noch zum Theil vorhanden[9]).

1483 Maria und Heilige, Fresco im Communal-Pallaste zu Arezzo.

1510 Todesjahr des Künstlers.

Die Bestellung von Urbino bezieht sich wahrscheinlich auf ein Altarbild, den heil. Bernhardin von Siena darstellend, für die dortige Kirche dieses Heiligen gemalt, welches sich gegenwärtig in der Gallerie Brera zu Mailand befindet, unverkennbar von P's Hand, obwohl dort für Mantegna's Werk ausgegeben, wogegen sich jedoch bereits der Marchese Selvatico entschieden ausgesprochen. Es führt zwar die Jahreszahl 1460, allein es ist zu berücksichtigen, dass es eine Reinigung erlitt, in welcher Catastrophe eine Inschrift verloren ging, und wahrscheinlich die arabische Ziffer 9 in eine Null verwandelt wurde.

In Betreff der Fresken von Scandiana oder Schifanoia meldet Vasari, dass P. in diesem Palaste viele Räume ausgemalt habe, welche Arbeiten Herzog Ercole I. späterhin habe niederwerfen lassen, um einen zweiten Stock aufzuführen. Im Widerspruch hiermit wurde aber dieser Stock noch zu Borso's Lebzeiten errichtet[10]), sein Nachfolger kann also nicht des Baues wegen die Fresken zerstört haben. Der Anonymus des Baruffaldi bestätigt auch, dass P. im Palaste gemalt habe, mit dem Bemerken, dass Unpässlichkeit ihn verhindert habe, diese Werke zu beendigen, wel-

8) Ein Kupferstich nach demselben von F. Rosaspina findet sich im 2. Theile von Basinii Parmensis Poëtae opera. Arimini 1794. 4.

9) Eine ausführliche Beschreibung der im Jahre 1840 wieder an das Licht gezogenen Fresken findet sich bei G. Baruffaldi Vite de Pittori e Scultori Ferraresi. 8. Ferrara 1844. T. I. p. 85 und Abbildungen derselben in Ang. Borsari Dipinto scoperto sull' antico Palazzo Ducale detto di Schifanoia. Disp. I—V. 5 Pl. nebst Text. Rfol. Rovigo 1841—43.

10) Der Bau des oberen Stockes und des Portals begann 1469, und wie die Ausschmückung des letztern schliessen lässt, wahrscheinlich unter Pietro's Leitung, den Pacioli auch zu den Architekten zählt. Vergl. Baruffoldi Vite. Vol. I. p. 69. Anmerk. 1.

ches in Betracht der verschiedenen Ausführung des annoch Vorhandenen auch nicht unwahrscheinlich, denn Borso's Tode kann diese Unterbrechung nicht beigemessen werden, weil aus den Fresken sowohl als aus dem Wappen des Portales hervorgeht, dass erstere sowohl als der ganze Bau im Jahre 1471 bereits vollendet waren.

Die Ferrareser Kunstforscher schreiben mit obigem Schriftsteller noch gegenwärtig diese Malereien dem Cosimo Tura zu, dessen wesentlich verschiedene Manier jedoch nur aus einigen Beiwerken hervorleuchtet, daher er wahrscheinlich das begonnene Werk nur beendigt hat. In den Hauptvorstellungen ist Pietro nicht zu verkennen; da nun überdiess Fra Luca im Jahre 1509 die Fresken zu Ferrara als noch existirend anführt, als Herzog Ercole bereits gestorben war, so darf man annehmen, dass die Vernichtung andere Werke betroffen habe als diejenigen, welche die Thaten seines Bruders und Vorgängers verherrlichen, um so mehr, da Vasari vieler mit Fresken verzierter Räume erwähnt, während nur ein Saal sich erhalten hat.

Das gedachte, vom Jahre 1483 datirte, Frescobild im Communalpalaste zu Arezzo, verdient vornämlich deshalb Berücksichtigung, weil in demselben der Meister kurz vor seiner angeblichen Erblindung bereits in merklicher Abnahme erscheint.

Da P. dal Borgo's Entwickelung in die Zeit fällt, wo das Studium der Antike die Malerei in Italien umgestaltete, an welcher Bewegung er ebenso thätigen Theil genommen zu haben scheint, als sein jüngerer Zeitgenosse Mantegna, so hat das gemeinsame Bestreben eine gewisse Uebereinstimmung und allgemeine Aehnlichkeit erzeugt, wodurch Pietro's seltnere, daher minder gekannte Werke öfters mit denen Mantegna's verwechselt worden sind[11]). Indem man aber näher in deren Charakter eingeht, zeigen sich wesentliche Verschiedenheiten; das Furchtbare und Gewaltige Mantegna's erscheint bei P. sehr moderirt, und vielmehr feierlich und würdevoll, des Letzteren Figuren haben gedrungenere Verhältnisse, die Gewänder sind nicht mit Knitterfalten überladen, sondern wallend und in einfache grosse Massen geordnet. Es wiederholt sich in den Köpfen, zumal den weiblichen, ein eigenthümlicher Grundtypus durch aufgeworfene Lippen und einen düstern Zug um die Augen kenntlich, gerade wie in des Künstlers eigenem Bildnisse bei Vasari bemerklich ist, als habe er ein Modell aus seiner eigenen Familie benutzt, wie es häufig vorkommt; und daher glei-

---

11) Die Geisselung im Dom zu Urbino galt so lange für eine Arbeit Mantegna's, bis der volle Name P. d. Borgo's darauf entdeckt wurde. So wenig Aufmerksamkeit hatte man früher den Werken dieses Meisters zugewandt, dass Rumohr noch im Jahre 1831 bemerken konnte: „P. d. Francesca, ein Name der auf Alles passt, weil mit demselben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist.“ Ital. Forschungen. Th. III. 40.

chen sich die Züge aller seiner Madonnen. Reflexe sind mit besonderer Sorgfalt beobachtet, so dass er sogar die Scheitel sich in den Heiligenscheinen spiegeln lässt; auch künstliche Beleuchtung findet sich angewandt. Seine architektonischen, stets in einem klassischen Style erfundenen, reich verzierten Gründe sind ausgezeichnet[12]) und geben ihm Gelegenheit, seine Wissenschaft der Perspective anzuwenden, wohingegen die Landschaft weniger entwickelt ist, die in seinen Staffeleibildern durch Nachdunkeln schwer und eintönig erscheint.

P. d. B. gilt für den Erfinder der Linienperspective, obwohl die Regeln dieser Wissenschaft schon geraume Zeit vor ihm erforscht sein müssen, wie J. v. Eyk's Werke beweisen, die eine vollkommene Kenntniss derselben verrathen. P. ist aber, wie es scheint, der Erste, der eine schriftliche Anleitung dazu hinterlassen hat[13]), denn Alles was vor ihm unter dem Namen Perspective geschrieben, begreift nur Optik im Allgemeinen, welcher in früherer Zeit jene Benennung beigelegt wurde. Sein nach Fra Luca im Jahre 1494 abgefasster Tractat befand sich, nebst anderen seiner Schriften[14]), noch zu R. Alberti's Zeit (1585) auf der herzogl. Bibliothek zu Urbino, verschwand jedoch bei deren Zerstreuung. Abschriften desselben müssen zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts noch ziemlich verbreitet gewesen sein, indem Baldassar Peruzzi Pietro's Theorie befolgte und Schriften darüber hinterliess, welche, wie Lomazzo behauptet, nach dessem Tode von seinem Erbnehmer Seb. Serlio als eigene Arbeit herausgegeben wurden; indem ferner Dan. Barbaro ganze Stellen daraus in sein Perspectivwerk aufnahm, und endlich auch Barozio da Vignola, wie sein Herausgeber und Commentator, der Pater Egn. Danti anführt, sich P's System durchaus angeeignet hatte; aus welchen Umständen klar hervorgeht, dass seine Methode die wesentlichen Grundzüge sämmtlicher nach ihm bis auf den heutigen Tag befolgten enthalten habe.

Fra Luca Pacioli, der zwischen 1440 und 45 geboren sein

---

12) Wie z. B. in einem Staffeleigemälde in S. Chiara zu Urbino, Ansicht eines Marktplatzes mit vielen Gebäuden, dem Staffirung fehlt, von Gaye (Carteggio I. 276) dem Baccio Pontelli zugeschrieben, aber entschieden von Pietro's Hand.

13) Fiorillo hält dafür (a. a. O.), Leon Battista Alberti habe zuerst dieses Thema schriftlich behandelt, Andere nennen Lionardo da Vinci; selbstständige Abhandlungen darüber existiren aber von ihnen nicht, sonst würde auch Pacioli, der mit beiden genau befreundet war, zu Lionardo's Lebzeiten und nach P. d. Borgo's Tode, Letzterem diese Ehre nicht zugesprochen haben. Alberti erwähnt der Perspective nur beiläufig in seinem Werke über Malerei, ebenso Filarete, und dieser ohne Zweifel früher, in der oben erwähnten Handschrift. S. Anmerk. 2.

14) P. d. Borgo wird auch als Dichter genannt. Fu eccellente nella prospettiva nella quale fu Maestro di Bramante — cosmografo, poeta volgare e pittore valente. Sabba da Castiglione, Ricordi.

dürfte, genoss nach Vasari P. d. B's Unterricht. Von 1470 an finden wir ihn Italien in allen Richtungen durchstreifend, selbst Dalmatien, um in den Hauptstädten Mathematik zu lehren, welche Wissenschaft er von frühster Jugend auf studirt hatte. Zwischen 1484 und 87 begab er sich in den Orden des h. Franziskus, 1496—99 befand er sich in Mailand, 1509 in Venedig; die späteste Kunde von ihm geht, nach P. Pungileone, bis 1514. Von seinen Schriften erschienen zu Venedig gedruckt, die Somma de Arithmetica in 1494, eine italienische Uebersetzung und Bearbeitung der Elemente Euklid's in 1509, und die Divina Proportione [15]) in demselben Jahre [16]).

In keinem dieser Werke wird Linienperspective berührt; der Verfasser bemerkt nur beiläufig in ersterem, dass P. d. B. so eben ein tüchtiges Werk über diesen Gegenstand vollendet [17]), und in letzterem, dass er es fleissig studirt habe und ein Compendium desselben herauszugeben beabsichtige [18]), von dem sich jedoch keine

15) Herr Rio hält Lionardo da Vinci für den eigentlichen Verfasser dieses Werks, das er in 1509 für Pacioli geschrieben; so hätte also dieser, indem er es unter seinem eigenen Namen herausgab, sich auch hier mit fremden Federn geschmückt. Hiergegen ist zuförderst zu erinnern, dass obige Jahreszahl sich auf den Druck bezieht, denn die Handschrift war bereits eilf Jahre früher beendigt, wie aus der Zueignung an Lodovico Sforza vom 9. Februar 1498 hervorgeht. Was hätte L. bewegen können, für den sogenannten Restaurator der mathematischen Studien in Italien ein derartiges Werk zu verfassen, falls er auch dazu befähigt gewesen, und wie dieser es wagen dürfen, dasselbe seinem Gönner und Herrn, selbst nicht ungebildet in diesem Fache, es als eigene Arbeit zu widmen? Als Motiv wird angeführt, L. habe die Div. Prop. in dankbarer Erwiederung für P's Uebersetzung des Vitruv abgefasst, eine solche existirt aber nicht, und die erste italienische Version wurde erst mehrere Jahre nach P's Tode von Cesariani in 1521 herausgegeben. Vermuthlich findet hier eine zwiefache Verwechslung statt; einmal des Vitruv mit Pacioli's Uebersetzung des Euklides, und zweitens von Lionardo's Streben, die Proportionen des menschlichen Körpers in ein System zu bringen, mit der flüchtigen Berührung dieses Themas in der Div. Proportione. A. F. Rio, Leonardo d. Vinci etc. p. 53. 68.

16) Ausführliche Nachricht über diese seltenen Werke ertheilt Kästner in seiner Geschichte der Mathematik. Sie sind auch durch eingestreute Kunstnotizen wichtig, welche der Verfasser auf seinen häufigen Reisen sammelte, in denen er sich, so weit es sich beurtheilen lässt, als ein zuverlässiger Berichterstatter erweiset.

Die Somma de Arithmetica enthält unter anderm sehr schätzbare Daten über Venedigs damalige Handelsverhältnisse und ausgebreitete Verbindungen in allen drei Welttheilen; ingleichen über Waarenkunde, Münzfuss, Maass und Gewicht, nebst Usanzen, so wie auch die älteste Anleitung zur doppelten oder italienischen Buchhaltung, vom Verfasser „modo di Vinegia" gnnannt.

17) El sublime pictore (ali di nostri ancor vivente) maestro Pietro de li franceschi nostro conterraneo del borgo san sepolchro hane in questi di composto degno libro de ditta prospectiva. — el qual lui fece vulgare: e poi el famoso oratore: poeta: e rhetorico: greco e latino (suo assiduo consotio: e similmente conterraneo) maestro Matteo lo recco a lengua latina etc. Somma de Arithm. I. fol. 68, tergo.

18) — e anco prometto darvi piena notitia de perspectiva mediante li do-

weitere Spur findet[19]). Hierauf beruft sich der Pater della Valle, der mit grosser Indignation Partei für seinen geistlichen Collegen nimmt[20]); der Herausgeber des Vasari selber bezeichnet dessen Denunciation Pacioli's als eine Infamie, er dringt auf Vergleichung seiner Schriften mit denen P. d B's, dessen Tractat freilich seit P. Danti's Zeit nicht mehr gesehen und verloren gegeben war.

Inzwischen ist der Umstand zu bemerken, dass der Divina Proportione eine, dem Gonfaloniere P. Soderini dedicirte, Abhandlung über die regulären Körper Euklid's angefügt ist, welche von neuerem Datum ist als das Hauptwerk; derselben sind 60 Blatt Abbildungen beigegeben, diese Körper[21]) nebst verschiedenen Variationen darstellend, und in ihnen eben glaubt der P. Danti das Plagiat zu erkennen[22]).

Vasari nennt P. d. B. einen seltenen Meister in der Disciplin der regulären Körper, und versucht einen Begriff von seiner Wissenschaft zu geben, indem er eine von ihm componirte Figur dieser Art als ein staunenswerthes Problem folgendermassen beschreibt. Es sei nämlich, wie er sich ausspricht, ein Körper mit viereckigen Flächen, gleichzeitig von oben und unten, von vorn und hinten, so wie von beiden Seiten sichtbar abgebildet; bei welcher unklaren Beschreibung man annehmen möchte, dass er nur nach Hörensagen berichte, allein wenn man es mit dem Wortlaut nicht allzugenau nimmt, so findet sich wirklich eine Figur unter obigen des Pacioli[23]), auf welche die Beschreibung passt und worin diese Aufgabe dadurch gelöst wird, dass der betreffende Körper durchbrochen dargestellt ist.

Denn auch Fra Luca schwärmte für diese Theorie; „nihil habeat mathematicae disciplinae vel sublimius, vel rarius, vel uti-

---

cumenti del nostro conterraneo etc. P. d. F. de la qual gia feci dignissimo compendio. Div. Prop. f. 22.

19) Fra L. muss um diese Zeit schon hochbejahrt gewesen sein, wie sich aus folgenden Stellen seiner Schriften folgern lässt:

1494. Ma a noi basta alintento de septenario devenire etc. Somma de Arithm.

1509. Hoc igitur opus veluti Thesaurum reconditum inclinante iam aetate mea; posteritati invidere nolui. Div. Prop. Vorrede.

1510. Ma ormai aproximandosi de mia vita lultimi giorni etc. Comp. de viribus q.

20) Vasari. Ed. di Siena III. 248.

21) Es sind deren nur fünf möglich: Tetraëder, Hexaëder oder Würfel, Octaëder, Isocaëder und Dodecaëder; die hinzugefügten Körper sind uneigentlich regelmässige genannt, indem sie ungleiche Flächen haben.

22) — Wenc. Giannizero (Jamitzer) Norinberghese, il quale ha messi in Prospettiva li corpi regolari, et altri composti, si come fece Pietro dal Borgo, sebene Fra Luca gli stampò poi sotto suo nome. J. Barozio da Vignola, le due regole della Prospettiva pratica, con i commentarii del R. P. M. Egnatio Danti. Roma 1583. fol. In der Vorrede.

23) Div. Prop. Tab. XL.

lius" schreibt er in der Zueignung seiner Divina Prop. an den Herzog Lod. Sforza von Mailand. Er hatte sich schon frühzeitig damit beschäftigt dergleichen Körper nicht allein aufzureissen, sondern auch in Wirklichkeit herzustellen, und scheint einen Erwerb daraus gezogen zu haben[24]). Schon 1489, also volle 20 Jahre vor Erscheinung jenes Werks, hatte er dem Cardinal S. Pietro ad Vincula, nachmaligem Papste Julius II., eine Folge derselben mit Variationen, sechszig an Zahl, geliefert, vermuthlich mit den sechszig in seinem Buche abgebildeten übereinstimmend. Eine ähnliche, besonders reich verzierte, hatte Herzog Guidobaldo von Urbino von ihm erhalten; eine dergleichen in 1504 der Gonfaloniere P. Soderini in Florenz, wofür ihm als Belohnung 52 Lire 9 Soldi geworden waren, und andere mehr.

Wenn nun Fra Luca seine Varianten zu Euklid's Grundthema nach langjährigen Lucubrationen im Druck herausgab, aus derselben Quelle schöpfend, welche auch Pietro d. B. diente, so liegt fürwahr der Gedanke näher, dass der Maler den Mathematiker auf dessen eigenem Gebiete ausgebeutet habe, als umgekehrt letzterer jenen auf einen ihm fremden. Doch hiervon absehend, hatte Pacioli ja schon im Jahre 1489 seine Erfindungen verbreitet, welche also nicht Pietro dal Borgo's Nachlasse entnommen sein konnten, der in 1494 noch am Leben war, mithin ihm wohl zustand, sich zu denselben zu bekennen, wie in der Div. Proporzione, wo zwei Tafeln die Inschrift führen: Horum inventor. Magister Lucas Paciolus de burgo. Sancti Sepulchri. ordinis Minorum., Worte, die vermuthlich als die eigentliche und alleinige Veranlassung des ihm anhängenden bösen Leumunds zu betrachten sind.

Heutzutage, wo die Theorie der regelmässigen Körper ihren Werth verloren hat und nur noch als Gegenstand der Curiosität betrachtet wird, mag es seltsam erscheinen, dass ein solcher Fall so viel Aufsehen erregen und überhaupt Gewicht darauf gelegt werden konnte. Man wolle berücksichtigen, dass diese Wissenschaft als Gegenstand tiefsinniger Speculation eine Reihe von Jahrhunderten hindurch sich im grössten Ansehen behauptet hat, von Plato an, der diese fünf Körper mit Himmel und Erde, nämlich den Elementen, in Vergleichung stellte, bis auf Kepler, der den Lauf der Planeten und das ganze Geheimniss des Weltbaues aus ihnen erklärte, eine Entdeckung, welche er sein Mysterium cosmographicum nannte, und so hoch hielt, dass er sie nicht um das Churfürstenthum Sachsen hingeben wollte. Die Mathematiker, die Geometer studirten eifrigst ihre Verhältnisse, sie vorzugsweise für complicirte Aufgaben der Linienperspective benutzend, die Maler und Bildhauer dagegen beuteten ihre charakteristisch schönen

24) Somma de Arithm. de geometria f. 68 tergo. Divina Prop. f. 28 tergo. Gaye, Carteggio III. 130.

Formen für Ornamente aus, namentlich für eingelegte Holzarbeiten, sogenannte Tarsia, womit die älteren Kirchen Italiens reich geschmückt erscheinen. Ein Isocaëder, von einem griechischen Bildhauer im Tempel der Ceres zu Rom aufgestellt, erregte die allgemeinste Bewunderung; hatte Fra Luca in einer alten Handschrift entdeckt[25]). Dürer brachte eine ähnliche Figur in seiner Melancolia an, mitten unter den wichtigsten Erfindungen des menschlichen Geistes.

In der angeführten Inschrift nennt sich Pacioli als Erfinder, welches eigentlich nur von den Variationen der Figuren zu verstehen ist, welche er componirte, wobei er sich eingestandenermaassen Lionardo da Vinci's Hülfe zum Entwurf der Zeichnungen bediente[26]). Weshalb er diese nicht selbst ausarbeitete, der ja selbstverständlich befähigt war, sie perspectivisch aus dem Grundrisse auszuführen? — vermuthlich weil er die mühsame Arbeit scheuete, während es L. ein Leichtes war, sie nach dem Runden, nach den von P. angefertigten Körpern zu entwerfen, und dass sie wirklich nach der Natur gezeichnet sind, geht aus Uncorrectheiten hervor, die bei einem Perspectivriss nicht vorkommen können. L. führte auch die eleganten Zeichnungen aus, womit die L. Sforza gewidmete Pergamenthandschrift der Div. Prop. geschmückt war[27]), und schnitt, wie P. ebenfalls anmerkt, mit eigener Hand die für den Druck des Werks bestimmten Holzstöcke[28]).

Und warum sollte er nicht? Die moderne Anschauung, welche den Formschnitt mit der Würde des Künstlers unverträglich hält, der sich dadurch zum Handwerker herabsetze, war jenem

---

25) Onde mi ricordo aroma in casa del mio miser Mario melini baron romano. Haver lecto in certi añali romani come. Fidias scultore supremo feci in cercio contrada de roma nel tempio de cerere un certo lavoro nel q̃le vi pose el corpo dicto Isocaëdro figura delacqua il che molti phylosophi sumamete coñendavão e in quello piu se fermavano etc. Div. Prop. P. I. cap. XVIII.

26) — bisogna che sieno facti per mano de bono perspectivo quali non si posano sempre havere a sua posta si come per la sua humanita fece il nostro Lionardo de Vinci Siando a Milano ali medesimi stipendii de lo excellentissimo Signor Duca etc. Div. Prop.

27) Vom Jahre 1498, mit Sforza's Wappen und Devisen geschmückt. Es scheint, dass bei der schnellen Flucht des Herzogs vor den Franzosen in 1499, als auch Lionardo und Fra Luca vor dem ausbrechenden Kriegsgewitter Mailand verliessen und sich nach Florenz begaben, Letzterer sich wieder in Besitz seiner Handschrift zu setzen gewusst habe, denn in der Vorrede des gedruckten Werks, von 1509, meldet er, dass sie sich dermalen in den Händen P. Soderini's befinde. In neuerer Zeit gelangte sie an den Conte Galeazzo Arconati, der sie der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand verehrte, von wo sie in den Revolutionsjahren von den Franzosen nach Paris entführt, aber nicht restituirt wurde. Gegenwärtig befindet sie sich auf der Rathsbibliothek zu Genf, leider durch Nässe sehr beschädigt.

28) — Schemata — vincii nostri Leonardi manibus scalpta — addiderim etc. Div. Prop. Zueignung an P. Soderini.

Zeitalter fremd. Lionardo, bei seiner grossen Versalität, war stets bereit, das Neue in der Kunst aufzufassen, unter welcher Gestalt es sich ihm auch darbot; hatte er sich im Kupferstich versucht, wie unzweifelhaft erscheint, weshalb durfte seine geschickte Hand nicht auch zum Holzschnitt greifen, damals in Italien eine neue und bereits in grossem Aufschwung begriffene Technik. Gerade die dilettantenhafte Ausführung dieser Stöcke bestätigt Pacioli's Meldung, so contrastirend gegen die Behandlung der Porta speciosà in selbigem Buche, welche von einem jener geschickten, grossentheils deutschen, Formschneider herrühren dürfte, welche damals in Venedig für den Buchhandel beschäftigt waren.

Diese Arbeiten fallen wahrscheinlich mit Fra Luca's Aufenthalt in Mailand von 1496 bis 99 zusammen, wo Herzog Lodovico Sforza durch Lionardo eine Akademie errichtete, für deren mathematischen Lehrstuhl Pacioli gewonnen war. Während dieser Zeit überreichte derselbe dem Herzoge seine obenerwähnte Handschrift und bereitete den Druck derselben vor, den jedoch die politischen Ereignisse verhinderten, denn mit Sforza's Falle nahm auch die Akademie nach kurzer Dauer ein Ende, in Folge dessen Lionardo und Pacioli, zwischen denen während eines mehrjährigen engeren Beisammenlebens sich ein intimes Verhältniss gestaltet zu haben scheint, zusammen nach Florenz zurückkehrten[29]). Und gewiss waren Lionardo, dieser geniale Universalkünstler: Maler, Plastiker, Baumeister, Ingenieur, Musiker u. s. w. und der gelehrte, vielbewanderte Minderbruder, der weitberühmte Docent der exacten Wissenschaften, ein warmer Bewunderer der Kunst, sich gegenseitig ergänzend, ganz für einander geschaffen, so dass schwer zu entscheiden sein dürfte, welcher von beiden von dieser geistigen Wechselwirkung den grössten Vortheil gezogen.

Hienach verdient eine schon vor Vasari's Zeit von Tory de Bourges hingeworfene Beschuldigung, als habe Pacioli seine Theorie des römischen Alphabets in der Divina Proportione dem Lionardo entwendet, keine ernsthafte Widerlegung[30]).

P. dal Borgo's Abhandlung über Perspective war seit P. Danti's Zeit ein Gegenstand eifriger, jedoch vergeblicher Nachforschungen gewesen, als im Jahre 1810 der Maler G. Bossi in Mailand, in seinem Werke über Lionardo's Abendmahl, bei Erwähnung Pacioli's mit der Nachricht hervortrat, er habe den lange vermissten

29) „— quando ali stipendii dello Excellentissimo Duca di quello Ludovico „Maria Sforza. Anglo ci retrovavamo nelli anni de nostra Salute. 1496. fin al. 99, „donde poi da siemi per diversi sucessi in quelle parti ci partemmo e a firenze „pur insiemi etc.“ Div. Prop. I. fol. 28 tergo.

30) „— jay entendu par aulcuns Italiens qu'il a derobe ses dictes lettres et „prinses de feu Messire Leonard Vince qui est trepasse a Amboise et estoit tres „excellent paînctre et quasi vng aultre Archimedes.“ Champfleury, par Geoffroy Tory de Bourges. Paris 1529. 4. fol.

Tractat auf einer Reise an sich gebracht und könne versichern, dass Pacioli in Wahrheit nichts aus demselben sich angeeignet habe; es war angeblich die von Matteo dal Borgo mit Figuren ausgestattete lateinische Uebersetzung, von der bei Letzterem die Rede ist.

Diese Notiz musste Pungileoni entgangen sein, der im Giornale Arcadico von 1835 die Vertheidigung Pacioli's übernahm, so wie auch seinem Referenten Gaye im Kunstblatte von 1836; ihnen so wenig als den Herausgebern des neuen Vasari, welche sich auf Bossi's Angabe stützen, war die Handschrift zu Gesicht gekommen, der ich zwei Jahre später in Mailand vergeblich nachsuchte, und die nach Bossi's Tode von neuem unsichtbar geworden ist.

Hier führte mir nun unerwartet der Zufall eine Abschrift des Originals selber, unter den Schätzen der Ambrosianischen Bibliothek, in die Hände, welche durch einen eigenthümlichen Umstand, nämlich durch einen Schreibfehler im Cataloge, sich eine so lange Zeit allen Nachforschungen entzogen hatte[31]). Der Titel desselben lautet:

Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva pingendi,
und der Eingang des Werkes:

La Pictura tre parti contiene in se principali quali diciamo esser designo, commensuratio et co' lorare u. s. w.

Die Identität wird durch Dan. Barbaro's Perspectivwerk[32]) ausser Zweifel gestellt, worin mehrere Stellen P. d. B's unter dessen Namen mit obiger Handschrift übereinstimmend aufgenommen sind. Im Uebrigen enthält diese Abhandlung, die jetzt nur noch ein historisches Interesse besitzt, nur ziemlich allgemein gehaltene Grundregeln, in der Art, wie Vignola die seinigen hinterliess, Laien wenig nützlich, und von regulären Körpern ist darin keine Rede. Der Verfasser bestimmt das Verhältniss der Distanz zum Durchmesser, ähnlich dem der Höhe des gleichseitigen Dreiecks zur Seite desselben, welches insofern bemerkenswerth ist, als bisher angenommen wurde, die Lehre vom Distanzpunkt sei zuerst von Bald. Peruzzi aufgestellt worden. Hier wird auch die Anwendung einer Schnur zur Bestimmung der Intersectionen gelehrt, eines Hülfsmittels, das lange nachher von Hans Lencker als eigene Erfindung geltend gemacht wurde[33]). Eine gewisse Zurückhaltung darf nicht befremden, denn die Linienperspective war zu jener

31) Der Codex ist nämlich unter dem Namen eines „Pietro Pittore di Bruges“ eingetragen.

32) La pratica della perspettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d' Aquileia. Venetia 1569. fol.

33) Hans Lencker Perspectiva. fol. Nuremb. 1571.

Zeit noch kein Gemeingut, der eigentlich praktische Theil wurde geheim gehalten und mündlich gelehrt. Man wird erinnern, dass Dürer in einem aus Venedig vom Jahre 1506 datirten Briefe seinem Freunde Pirkheymer meldet, dass er im Begriff stehe, sich nach Bologna zu begeben, um dort „Geheim Perspectiv" zu lernen, nicht unwahrscheinlich eben bei Fra Luca, der auf seinem unstäten Wanderleben sich längere Zeit dort aufgehalten hat. Dass Dürer damals schon in diese Wissenschaft vollkommen eingeweiht war, beweisen seine früheren Werke hinlänglich, allein es handelte sich um gewisse Vortheile, die mühsame Arbeit zu vereinfachen und abzukürzen.

Hiemittelst dürfen wir nunmehr die Acten dieses langjährigen Diffamationsprozesses wohl als geschlossen betrachten, und Fra Luca mit denselben Worten entlassen, mit denen Vasari seine Anklage anhebt:

„Il tempo il quale si dice padre della verità, o tardi o per tempo manifesta il vero."

Von ungedruckten Werken Pacioli's besitzt die Laurentianische Bibliothek in Florenz ein kleines, wahrscheinlich autographisches, Rechenbuch in hübschverzierter Pergamenthandschrift, mit dem Titel: „Precipio d' arte d' abacho secondo lo stile d' insengniare d'l maestro Lucha di Matteo daffirenze volendo amaestrare molte cosse cioe multiplichare, dividere ragiugniere sottrare etc.", wie es scheint kurz nach 1469 zu setzen.

Ein grösseres, ebenfalls unedirtes Werk desselben, welches von ihm in der Somma de Arithmetica angekündigt ist, übrigens bisher unbekannt geblieben, befindet sich auf der Bibliothek dell' Istituto zu Bologna, betitelt: De viribus quantitatis, worin der Autor seine Leser in die Geheimnisse der natürlichen Magie einweiht, wahrscheinlich die früheste Anleitung dieser Art, in welcher ausser einer Anweisung zur Geometrie, sich noch andere heterogene Gegenstände mitgetheilt finden. Die Abschrift ist von einem defecten Originale genommen, das verloren scheint, daher nicht zu ersehen, an wen die Zueignung gerichtet ist; eine Anspielung auf den Diamant, Symbol des Herzogs Ercole I. von Ferrara, lässt jedoch auf diesen schliessen. Er sagt darin, er habe zwar bisher Anstand genommen, sich über diesen Gegenstand schriftlich auszulassen, damit der gemeine Mann (gli idioti plebei) nicht auf gleichen Fuss mit Sr. Durchlaucht gestellt würde, denn „non omnibus omnia aequaliter distribuenda sunt", allein da er sein Ende herannahen fühle und bereits an seine Ausgabe des Euklid die letzte Hand gelegt, so wie auch an den Tractat „de Ludis", namentlich das Schachspiel betreffend, den er unter dem Titel Schifanoia (Zeitvertreib) dem Marchese Franc° Gonzaga und dessen Gemahlin Isabella d' Este gewidmet, so habe er sich nunmehr entschlossen, damit die Früchte so vieler Mühen und Nacht-

wachen nicht verloren seien, diese letzte Arbeit, sein Compendium, Sr. Durchlaucht als Beweis besonderer Hingebung zuzueignen, nicht zweifelnd, dass es derselben und deren gesammtem Hofe zu Vergnügen und Unterhaltung (consolazione) gereichen werde.

Diese Zueignung ist also erweislich um 1509 geschrieben, und Pacioli's bald nachher erfolgtem Tode wahrscheinlich zuzuschreiben, dass das Werk nicht im Druck erschienen.

Ausser der im zweiten Buche enthaltenen Anleitung zur praktischen Geometrie, besteht der Inhalt aus einer ohne alle Ordnung aneinandergereihten Sammlung sehr verschiedenartiger sogenannter Kunststücke, namentlich von Rechnungs-, mechanischen, chemischen, optischen, Schreib- und Taschenspieler-Künsten, von denen der grösste Theil, unverändert bis auf unsere Zeit gekommen, sich in den Werken Halle's, Wiegleb's u. A. aufgezeichnet findet[34]), nebst einer Zugabe von Sprichwörtern, Räthseln und Wortspielen, aus deren Inhaltverzeichniss hier eine Probe erfolgt.

Eine gedachte Zahl zu errathen, und den Wurf zweier Würfel. Im Alla-mora-Spiel unfehlbar zu gewinnen. Die Summe eines auf den Feldern des Schachbrets stets verdoppelten Weizenkornes schnell zu berechnen. Formulare für Schiffskapitäne, um in dringlichen Fällen, wenn Proviantmangel zum Decimiren zwingt, die Mannschaft so aufzustellen, dass beim Abzählen, das Loos zuerst die Türken und Juden treffe. Einen Ring von einer Schnur lösen. Feuer und Flammen aus dem Munde blasen. Ein brennend Licht aus Schnee herzustellen. Eine Flasche zerbrechen, ohne den Wein darin zu verschütten. Ein Hühnerei durch den engen Hals einer Flasche treiben, oder im Brunnen ohne Feuer sieden. Fische in papierner Pfanne braten. Petersilie binnen Stundesfrist aufwachsen lassen. Die Hände ohne Schaden in geschmolzenem Blei waschen. Gebratene Hühner in der Schüssel tanzen lassen.

Sympathetische Tinten; Schrift, nur im Wasser lesbar; mittelst reinen Wassers schwarz schreiben; Haar färben, u. s. w.

Auch dieses letzte seiner Werke ist mit einigen interessanten Kunst- und anderen Notizen untermischt. So belehrt uns der Verfasser im Vorbeigehn, dass sein Freund Lionardo da Vinci „mancino" sei, d. h. mit der linken Hand arbeite, welches die Eigenthümlichkeit erkärt, dass seine autographen Manuscripte rückwärts, nämlich von der Rechten nach der Linken gerichtet, geschrieben sind, wie es der Linken angemessen ist[35]).

---

34) Gius. Ant. Alberti, J Giuochi numerici. 8. Bologna 1747, welches vier Auflagen erlebte, ist grossentheils hieraus entlehnt.

35) — Scrivesi ancora alla rovescia e mancina che non si possono legere se non con lo specchio, o vero guardando la carta dal suo rovescio contro la Luce se mintendi senzaltro dico come fa il nostro Leonardo davenci lume della pittura quale è mancino come piu volte è detto. Compendium de V. q.

Bei einer andern Veranlassung erzählt er, in Venedig der öffentlichen Vorstellung eines gewissen Jasone di Ferrara beigewohnt zu haben, der vermittelst einer Zeichensprache sich mit Leichtigkeit mit einem darauf eingeübten Knaben unterhalten habe, welches, im Falle es ein Taubstummer war, wie anzunehmen ist, die früheste Kunde einer derartigen Sprache sein dürfte u. s. w. [36]).

Zum Beschlusse giebt der Verfasser einige cynische Scherze zum Besten, welche sich nicht zur Mittheilung eignen.

Ueber einige seltene, neuerdings in der Kupferstichsammlung des britischen Museums erworbene Blätter.

Von **G. F. Waagen.**

1. Italienische Blätter.

Unter den 16, jetzt hier befindlichen, altitalienischen Blättern aus der Sammlung Otto, bemerke ich, in Betreff des Bären im Kampfe mit fünf Hunden (Bartsch XIII. p. 145, 8), dass sich hier ein anderes Blatt von überhöhter Form befindet, welches dieselbe Composition enthält, nur dass, sehr zu ihrem Vortheil, an die Stelle von einem Hunde, ein Jäger getreten ist, welcher den Bären mit seinem Speer durchbohrt.

Christus am Kreuz mit schon geneigtem Haupte. Rechts Maria mit gefalteten Händen, und, mir neu, links Johannes der Täufer mit dem langen, oben in einem Kreuz endenden Scepter, den Blick auf den Beschauer gerichtet, zu dem Kreuz emporweisend. Etwa 8 Z. h., 6 Z. br. Auffassung und Charakteristik erinnern am meisten an Andrea del Castagno. Die Gewänder sind von sehr reinem Geschmack, die noch nielloartige Behandlung aber sehr hart. Sammlung Bammeville.

Baldini. Maria, auf einem ziemlich hohen Thron, hält mit der Rechten das auf ihrem Schoosse auf einem Kissen sitzende Kind. Zwei fliegende Engel halten eine Krone über ihrem Haupte. Etwa in der Höhe des Kindes, unmittelbar neben dem Thron, rechts eine weibliche Heilige, das Modell einer Kirche und eine Blume haltend, links die heilige Lucia. Mehr im Vorgrunde, rechts

---

36) Che aveva veduto in Venezia un certo Giovanni Jasone di Ferrara, il quale in alcuni ridotti facera indovinave ad un fanciullo cose secrete mediante certi segni, che et co' piedi et con le mani et con le dita etc. destramente esso Giovanni fra molte episodii faceva, a quali segni il fanciullo era stato da lui ab incunabulis instrutto. Compendium de V. q. Vorbericht.

Antonius von Padua und Catharina, links Petrus Martyr, und, die Hände zusammengelegt, das Salbgefäss zu ihren Füssen, Maria Magdalena. In der Mitte, ganz vorn, der knieende h. Dominicus mit dem Rosenkranz. Hinter der Wand, welche hinter dem Thron hinläuft, ragen vier Cypressen hervor. Das Ganze, mit abgestumpften Ecken, wird oben von einem Lorbeergewinde, mit Band umwickelt, eingefasst. Etwa 6 Z. h., 5 Z. br. Die reiche Composition stimmt sehr nahe mit Sandro Batticelli, die Behandlung, wie Carpenter richtig bemerkt, durchaus mit den Blättern des Baldini überein. Die Druckerschwärze ist matt und grau, das Gewand der Magdalena mit dunklem Purpurroth angestrichen, auch einige andere Theile sind schwach bemalt.

Der heilige Bernhardin von Siena unter einem Bogen von der zierlichsten Renaissance stehend, dessen Zwickel indess ausgeschnitten, deutet mit der Rechten auf ein offenes Buch in seiner Linken, worin man die Worte liest: „Pater manifestabi nomen tuum hominibus." An der Wand sein Attribut, das I H S mit dem Kreuz über dem H. Vorn zwei Knaben mit grossen Füllhörnern, hinten, auf einer Brüstung, drei Bischofsmützen und ein Blumentopf. Der Kopf, von portraitartigem Charakter, so wie alles Uebrige, ist trefflich gezeichnet. Die ganze Kunstform zeigt Verwandtschaft zum A. Mantegna, doch ist der Geschmack in den Falten reiner, die Technik der Behandlung mehr ausgebildet, als bei ihm. Wohl sicher das Werk einer seiner Nachfolger. Der Druck ist von seltenster Kraft und Schönheit.

Eine Pietà. Christus, etwas mehr als zur Hälfte aus einem Sarkophag mit antiken Verzierungen hervorragend, zeigt, im Ausdruck starren Schmerzes, mit ziemlich lebhafter Bewegung die Wundenmaale seiner Hände. Ueber ihm, zunächst der heilige Geist als Taube, dann Gottvater im Mosaikentypus Christi, eine vom Nimbus umgebene Krone mit drei Lilien auf dem Haupte, die Arme ausbreitend. In der Luft zu jeder Seite in sehr anmuthigem Motiv knieend, ein Engel. Unten, vor dem Sarkophag, rechts Johannes der Täufer emporblickend, das Kreuz über der rechten Schulter, die Hände gefaltet. Sein Mantel ist von sehr gutem Geschmack in den Falten, das Fell nur auf der Brust sichtbar, das linke, vorgesetzte Bein nackend. Zur Linken ein jugendlicher Heiliger, ganz in der Tracht der Zeit, das entblösste Schwert, dessen Spitze den Boden berührt, unter dem linken Arm, die Hände gefaltet. In der Mitte des Sarkophags ein Lorbeerkranz mit vier Bändern, in dessen Mitte das Wort IESV. Um das ganze Blatt ein Rand von Lorbeerblättern. 8 Z. 5 L. h., 6 Z. 7 L. br. Aus der Sammlung Mund, und in deren Catalog irrig dem Baldini beigemessen. Ich erkenne darin vielmehr mit Carpenter in den Charakteren der Köpfe, in der Zeichnung und Behandlung eine auffallende Verwandtschaft zu dem sogenannten Giuoco di

Mantegna. Indess finde ich die ganze Kunstform etwas minder fein, die Zeichnung nicht so gut, die Behandlung etwas härter und alterthümlicher, namentlich die Kreuzung der Striche im rechten Winkel noch sehr nielloartig. Wohl sicher ein Unicum!

Nicoletto da Modena. Der jugendlich aufgefasste Mars in der Rüstung und mit den Waffen der Zeit ruhig dastehend, den Blick gesenkt, die Rechte gegen die Hüfte gestemmt, in der Linken eine Fahne, worauf das SPQR mit einer Trophäe. Rechts ein dürrer Baum, woran ein Täfelchen mit dem Namen NICOLETO DA MODENA. Zu den Füssen des Baums zwei Schilder, worauf eine Trommel. Auf der linken Seite eine Ruine. Auf einem Vorsprung von der Form eines Piedestals ein Helm, daran lehnend eine Streitaxt. Auf einer der Flächen des Piedestals: DIVO MARTI. Im Mittelpunkte ein grosses Wasser, dahinter eine landschaftliche Aussicht mit zwei Bergen. Etwa 4½ Z. h., 3 Z. br. Dieses nicht von Bartsch erwähnte Blatt ist von grosser Feinheit des Gefühls und in der Zeichnung eleganter, als die meisten Blätter dieses Stechers.

In der Manier des Anton von Brescia. Der jugendliche Bacchus, die Linke nach dem bekannten antiken Motiv auf dem Haupte, die Rechte über die Schulter eines sehr widerlichen Panisken. Links ein nackter, männlicher Satyr, auf einer Doppelflöte und einem Horn blasend. Zu den Füssen des Bacchus ein Hund, der eine Schlange zerbeisst. Neben dem Panisken eine Cista mystica, woraus zwei Schlangen hervorkommen, und ein Baum, woran eine Pansflöte hängt. Etwa 5 Z. h., 4½ Z. br. Die Behandlung dieses sehr kräftigen Stichs hat, wie Carpenter richtig bemerkt, sehr viel von obigem Meister. Die Angabe der Formen ist hart.

Die heilige Familie. In der Mitte Maria, von wehmüthigem Ausdruck, mit übereinandergelegten Händen dasitzend. Vor ihr das sehr schöne Christuskind, welches mit einem Besen Unrath und Staub wegkehrt; mehr zurück Joseph, der einen Balken durchsägt. Im Hintergrunde zwei Frauen, deren Geberden Verwundederung ausdrücken. In der Ferne das sehr hohe Meer, worauf ein Schiff, am Himmel die Sonne. Ganz vorn, rechts, ein kurzer Baumstumpf, auf dem ein kleiner Ambos, worauf ein Hammer liegt, am Stamm eine Zange. Am Boden in der Mitte eine Muschel. Etwa 6 Z. h., 5 Z. br. Die völlige und sichere Formgebung zeigt in dem Urheber einen trefflichen Künstler aus der Zeit Raphaels. Auch die Technik des Stichs steht auf der Stufe der Ausbildung des Marcanton. Dabei ist diese häusliche Auffassung des Gegenstandes für die italienische Kunst sehr ungewöhnlich, das Gefühl aber dabei sehr edel. Herrlicher Druck!

Marcanton. 1. Die Leda mit dem Schwan, ganz dieselbe Composition, welche Bartsch (XIV. p. 187, No. 232) als in der

Manier des Augustin Venetiano beschreibt, doch ungleich geistreicher, von feinerem Verständniss der Zeichnung und besserem Helldunkel, und in allen diesen Stücken so durchaus mit Marcanton stimmend, dass Carpenter darin mit Recht ein Werk dieses Meisters, und in dem von Bartsch beschriebenen Blatt nur eine Copie danach erkennt. Bartsch meint, die Zeichnung hierzu könne wohl von Giulio Romano sein. Wenn dieses der Fall, so hat er das Hauptmotiv nach der bekannten Composition des Michelangelo entlehnt. 2. Ein sehr schöner Abdruck des Triumphs von Titus (Bartsch No. 213), mit der Varietät, dass die Linde an der Trophäe, welche der vom Rücken gesehene Krieger, der zugleich auf das Kind deutet, hält, noch theilweise weiss ist, während diese in den gewöhnlichen Abdrücken ganz im Schatten gehalten ist. 3. Ein Holzschnitt von trefflicher Arbeit nach dem Stich des Martyriums von St. Laurentius von Marcanton (Bartsch No. 104) in der Grösse des Originals. Ausgezeichneter Druck! Sammlung Mund.

2. Deutsche Blätter.

Vom Meister E. S. Die Anbetung der Könige, eine andere als die von Bartsch No. 14 beschriebene Composition. Das auf dem Schoosse der Maria sitzende Kind zeigt ihr ein Goldstück, welches es aus dem geöffneten Kasten des vor ihm im Profil knieenden Königs genommen hat. Zwischen der Maria und diesem Könige, mehr hinten und von vorn genommen, der zweite König, stehend, und neben ihm, ebenso, im Profil nach dem Stern emporschauend, der dritte, in der Rechten ein Gefäss von der Form eines Horns haltend, die Linke erhoben. Rechts in der Ruine im Hintergrunde Joseph, mit der Rechten auf einen Krückenstab gestützt, in der Linken eine Kerze. Zu seiner Rechten Ochs und Esel. In der Landschaft endlich zwei Hirten, welche ebenfalls nach dem Stern sehen. Etwa 4½ Z. h., 3 Z. br. Guter, wiewohl etwas fleckiger Abdruck. Die Composition zeigt in einem besonders hohen Grade den Einfluss der van Eyck'schen Schule, die Behandlung verräth die mittlere Zeit des Meisters. Dieses Blatt, von dem auch ein sehr guter Abdruck in der Kupferstichsammlung des Königl. Museums zu Berlin befindlich, ist eine freie Copie im verkleinerten Maassstabe nach einem Blatte in geschrotener Arbeit, wovon der Geheime Oberfinanzrath Sotzmann einen trefflichen Abdruck besitzt. Der wesentlichste Unterschied zwischen beiden hat in dem landschaftlichen Hintergrunde statt. In dem Schrotblatt sieht man darin eine Stadt und zwei Bergschlösser und, ausser den Hirten, noch drei Reiter und drei Fussgänger, von denen einer, der einen Sack trägt, von einem Löwen angefallen wird. Auf dem Kupferstich sieht man dagegen nur eine Bergveste und auf einem Strom zu deren Füssen ein Schiff mit

der Andeutung von einigen Figuren. Das Schrotblatt ist 6 Z. 4 L. h., 4 Z. 4 L. br. und ausserdem von einem mit Blätterwerk geschmückten Rande von 1 Z. Breite umgeben.

Vornehmlich wegen der grossen Seltenheit muss ich hier auch noch eines Blattes aus der altfranzösischen Schule gedenken. Es rührt von Jean Duvet her und stellt in einem Rund von etwa 6 Z. im Durchmesser drei sich bäumende Pferde dar, von denen das eine halb von der Seite, die zwei anderen vom Rücken gesehen werden. Auf dem rechts befindet sich ein nackter Reiter. Ein anderer, ebenfalls nackter Mann, umfasst den Hals des Pferdes links. Unten, links, ein Hundskopf im Profil, rechts der Obertheil eines von hinten gesehenen Hundes. Guter Druck, von dessen linker Seite indess ein kleines Stück abgeschnitten ist. Selbst Dumenil hat dieses Blatt nie zu Gesicht bekommen, sondern erwähnt es nur als vorhanden am Ende der Vorrede seines bekannten Catalogs.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Hans Burgkmair.

In der oben S. 152 fgd. gegebenen Zusammenstellung derjenigen Holzschnitte von Hans Burgkmair, welche in Büchern vorkommen, wurde (S. 161) auch die erste Ausgabe von Petrarça's Glücksbuch (Augsburg 1532) nach dem Verzeichnisse der Kloss'schen Bibliothek erwähnt. Es ist uns in neuerer Zeit geglückt, ein Exemplar dieser Ausgabe zu erlangen (in der 28. Abtheil. des Weigel'schen Kunstcatalogs ist diese Ausgabe gleichfalls aufgeführt), und lassen wir hier nun eine Beschreibung derselben folgen, zumal da das Buch nicht allein wegen der in der Vorrede enthaltenen Nachrichten unsere volle Aufmerksamkeit verdient, sondern auch so selten ist, dass es weder von Bibliographen, noch von Kunstschriftstellern aufgeführt werden konnte.

Der Titel lautet:

FRanciscus Petrarcha. Von der | Artzney bayder Glück, des guten vnd | widerwertigen. Vnnd wess sich ain yeder im Ge- | lück und vnglück halten sol. Auss dem Lateinischen in das | Teütsch gezogen. Mit kunstlichen fyguren durchauss, gantz lustig vnd schön gezyeret.

Dann folgt ein Holzschnitt: das Glücksrad, und zwar jene Darstellung, in welcher der auf dem Rade sitzende König nur ein Schwert in der Hand hält. Zu beiden Seiten des Holzschnittes schmale Zierleisten. Darunter:

Mit Kÿnigklicher May. Gnad vnd Priuilegio. Gedruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner. | M.D.XXXII.[1])

324 Bll. in Folio. Auf den ersten Theil 12 Bll. Vorstücke und 144 bez. Bll.; auf den zweiten 10 Bll. Vorstücke und 178 bez. Bll.

Von nicht geringem Interesse ist die Vorrede des Buchdruckers Heinrich Stainer. Hier erfahren wir, dass die beiden, durch ihre Buchdruckerofficin bekannten Männer Siegmund Grimm und Max Wirsung zu Augsburg das Werk Petrarca's ins Deutsche haben übersetzen lassen. Aber auch ein Theil der Holzschnitte wurde auf Kosten der genannten Männer ausgeführt, und mit solchen gelangte nach ihrem Tode das unvollendete Unternehmen in Stainer's Hand. Dieser sagt nun:

> — — — hab ich mich kosten vnd můsamkait, vmb des gemainen hayls willen, nit thauren noch hindern lassen, sunder das erst bůch — — — mit vil zierlichen vnd wunder lustparlichen figurenn, so nach visierlicher angebung des Hochgelerten Doctors Sebastian Brandt seligen, auf jeglichs Capitel gestellet sind, nit vm̃ ain klein gelt erkauft, u. s. w.

Die Vorreden der von Seb. Brant besorgten Ausgaben des Virgil und Methodius beweisen klar, dass der grosse Dichter selbst gezeichnet hat, auch ist es keinem Zweifel unterworfen, dass die Holzschnitte der Basler Ausgaben des Narrenschiffes nach seinen Angaben gezeichnet und geschnitten sind. Unhaltbar aber ist die von Fischer[2]) ausgesprochene Behauptung, dass Brant diese Formschnitte selbst gezeichnet habe; der verschiedene Charakter jener vortrefflichen Blätter spricht schon hinlänglich dawider. Andere Gegengründe hat Zarncke[3]) zusammengebracht; sein Werk ist so allgemein verbreitet, dass eine Wiederholung nicht nöthig ist. Unserer Ansicht gemäss müssen Stainer's Worte dahin erklärt werden, dass Sebastian Brant die Anordnung der Holzschnitte zum Petrarca bestimmt und für einzelne Capitel Skizzen (visierliche angebung) entworfen hat, nach welchen Burgkmair alsdann zeichnete. Es darf uns also nicht auffallend sein, wenn wir in jener ergötzlichen Darstellung des deutschen Bettlerwesens (Cap. 8 des 2. Theils)[4]) folgende Stelle des Narrenschiffes wiederfinden:

1) Das im Titel Gesperrte ist roth gedruckt.

2) Kunstblatt 1851, No. 26, 28 und 29.

3) Brant's Narrenschiff, Leipzig, T. O. Weigel, 1854, S. XXIX.

4) Beschrieben im Archiv Jahrg. 2, S. 161.

Der gat vff krucken so mans sicht
Wann er alleyn ist, darff ers nicht
Diser kan fallen vor den lüten
Das yederman tüg vff jn düten
Der lehnet andern jr kynder ab
Das er eyn grossen huffen hab
Mit körb eyn esel důt bewaren
Als wolt er zu sant Jacob faren, u. s. w.[5])

Der Künstler geht mit dem Dichter Hand in Hand. Brant's Betheiligung an dem Werke wird ferner noch durch eine 30 Zeilen starke, gereimte Vorrede bewiesen. (Die übrigen Unterschriften in Versen sind von J. B. von Marckdorff.) Eine dritte, Grimm und Wirsung zugeschriebene Vorrede ist von Georg Spalatin, d. d. Logau, den 8. Sept. 1521. Aus dieser ersieht man, dass Peter Stahel das erste Buch und einen Theil des zweiten übersetzt hat, und dass nach dessen Ableben die Uebersetzung durch Spalatin zu Ende gebracht ist[6]).

Die Zahl der Holzschnitte beläuft sich auf 259. Ihr Werth lässt sich nur durch die vortrefflichen Abdrücke einer ersten Ausgabe richtig schätzen.

Zu den Büchern, welche mit Holzschnitten von Hans Burgkmair geziert sind, gehören, ausser dem von Rud. Weigel unter No. 20767 angeführten Spiegel der waren Rhetoric von Riederer, Augsb. 1535[7]), noch folgende:

Joan. Eckii Theologi — de materia Juramenti acutiss. decisio ad Georgium Kungspergium Augustanum. — S. Grimm et M. Wjrsung Augustae typis excuderunt. M.D.XVIII. 4°.

Auf dem Titel das mit Blattgewinden umgebene Wappen des Georg Kungsperg, ein Löwe, der auf eine Leiter steigt. Der sehr sorgfältig behandelte Formschnitt auf diagonalem schattirten Grunde wird von Burgkmair sein.

Im Durchmesser 3 Z. 9 L.

Zapf II. S. 102.

Psalter des küniglichen prophetten Dauids geteutscht — (durch Caspar Amman). Augsburg. S. Grimm. 1523. 8°.

Der Prophet Nathan vor König David. H. 4 Z. 9 L.; Br. 2 Z. 8 L. Der Holzschnitt gleicht in der Kunstweise den Blättern des Petrarca und Cicero.

---

5) In dem Abschnitte: Von Bettleren. Zarncke's Ausgabe S. 62.

6) Die Vorreden fehlen in den späteren Ausgaben.

7) Der 30ste Catalog von J. A. Stargardt in Berlin, S. 29 enthält: Riederer, Rethorica vnd Formulare, Teutsch, Tübingen 1535. Mit vielen Holzschnitten von H. Burgkmair. (?)

Das kleinere Wappen des S. Grimm, ein bekränzter wilder Mann mit einer Keule. Ohne Randlinie.

Jede Seite, auf welcher ein Psalm beginnt, ist von Zierleisten umgeben, welche später an H. Stainer übergingen und von diesem vielfach benutzt sind. Sie enthalten musikalische Instrumente, Menschen- und Thierschädel, Arabesken, einen blasenden Satyr, Sphinxe u. s. w. Auch die Initiale, den Alphabeten des Matthias Geron ähnlich, müssen erwähnt werden. Die aus kleinen Figürchen, Thiergestalten und Blattwerk zusammengesetzten Buchstaben sind ohne Einfasslinie und 1 Z. 6—7 L. hoch.

Panzer II. No. 1610. — Zapf II. S. 158.

Das gebet salomonis am driten buch der kunig geteutscht — durch Johañ Böschẽstain. O. O. u. J. 8°. (Als Anhang zu Amman's Psalter und aus derselben Officin.)

Der Titel ist mit Randleisten eingefasst. Auf der Rückseite des vorletzten Blattes ein Holzschnitt:

Moses empfängt die Gesetztafeln auf Sinai. H. 3 Z. 2 L.; Br. 1 Z. 11 L.

Johann Thüfel (Teufel) und Jacob Lucius aus Siebenbürgen.

Nagler (Künstler-Lexik. Bd. 18, S. 282) hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Brulliot (I. No. 3267 u. a. a. O.) zu weit geht, wenn er die verschiedenen Monogramme, welche früher dem sächsischen Künstler Johann Thüfel zugeschrieben wurden, diesem abspricht und sämmtlich auf Jacob Lucius aus Siebenbürgen überträgt.

Die Existenz Thüfel's ist nicht zu bestreiten, Jobin erwähnt ihn in seiner bekannten Vorrede zu Stimmer's Abbildungen der Päpste, 1573, und ebenso Steinmeyer in der Einleitung seines Holzschnittbuches, 1620. Wichtig als Beweismittel ist ferner folgender Holzschnitt mit einem redenden Zeichen. Der König Nebucadnezar, auf einem Throne sitzend und von Trabanten umgeben, erblickt den Engel neben den drei Männern im glühenden Ofen. Im Hintergrunde die Anbetung des goldenen Bildes. Br. 5 Z. 4 L.; H. 4 Z. Zur Linken an einer Mauer befindet sich als Monogramm ein kleiner Teufel mit der Jahrzahl 1558 und einem Schlüssel. Diese Figur, die zu der ganzen Darstellung (Daniel Cap. 3) nicht die geringste Beziehung hat, kann nur als das Zeichen des Zeichners oder Formschneiders angesehn werden. Ebenso werden auch die Buchstaben I T auf Johann Thüfel zu deuten sein.

Eine eigene Bewandtniss hat es mit dem Zeichen ⁀ꝶ (Brulliot I. No. 3195 u. 3267), welches auch in dieser Gestalt ⁀ꝶ vorkommt und einem Kleemann beigelegt ist. Diese beiden Monogramme möchten jedoch ebenfalls Jacob Lucius angehören, oder einem Formschneider, der ihm auf allen seinen Zügen stets gefolgt ist. Also bezeichnete Formschnitte finden sich in Büchern, welche Lucius zu Wittenberg, Rostock und Helmstedt druckte. In Rostock beschäftigte er einen Künstler, der sich auf dem Titelholzschnitte zur meklenburg. Schäfer-Ordnung von 1578 (ein den Dudelsack blasender Schäfer) durch die Buchstaben P ✗ B andeutet. Wahrscheinlich ist dies derselbe Meister, der für Ludwig Dietz zu Rostock die vortrefflichen Randleisten schnitt und sich dort des Monogrammes HB [8]) bedient. Freilich hat er dann ein hohes Alter erreicht.

Monogrammist C. D. oder C. G.

(Bartsch VII. p. 472. — Brulliot I. No. 1250 u. II. No. 404. — Weigel's Kunstcatalog No. 17882.)

Bartsch und Brulliot beschreiben mehrere Holzschnitte von diesem Meister aus der älteren sächsischen Schule; es war ihnen jedoch entgangen, dass solche zu der sogenannten Halberstädtschen Bibel gehören, was erst durch Rud. Weigel bemerkt ist.

Der Künstler könnte mit Recht der Meister der Trutebulschen Officin [9]) genannt werden, denn nicht allein in jener Bibel, sondern auch in anderen Drucken aus Halberstadt finden sich Holzschnitte von ihm. Solche sind:

Titelholzschnitt zu Luther's Schrift: Van den guden Wercken. Halberstadt, 1521. 4°. Die Bordüre ist auf schwarzem Grunde; oben eine nackte Frau, unten zwei Figuren, von denen eine einen Helm trägt, zu beiden Seiten Thiergestalten und Arabesken. Oben die Jahrzahl 1520.

Tauler's Predigten in niedersächsischer Sprache. Halberstadt, 1523. Fol. (Panzer No. 1279.)

Der Titel steht in einem von Säulen getragenen Portale; oben ein Paar unbekleidete Kinder, welche Blumengewinde halten, unten zwei auf langen Hörnern blasende Engel. Zwischen diesen die Jhrz. 1521. H. 9 Z. 4 L.; Br. 6. Z.

Am Schlusse der Vorstücke befindet sich das schön geschnittene Wappen Tauler's. Ueber demselben ein Kreuz und der Cardinalshut. Unten die Jhrz. 1520. H. 7 Z. 2 L.; Br. 5 Z. 10 L.

---

8) Vergl. Lisch, Geschichte der Buchdruckerkunst in Meklenburg, 1840.

9) Ueber die Druckerei des Ludwig Trutebul zu Halberstadt, welche später nach Erfurt verlegt wurde, vergl. Wackernagel's Bibliographie des deutschen Kirchenliedes, 1855, S. 59.

Ein Monogramm fehlt diesen Holzschnitten, doch genügt der oberflächliche Vergleich mit denen der Halberstädt'schen Bibel für die Identität des Meisters.

Prospect der Stadt Rothenburg a. d. Tauber.

Der Prospect besteht aus drei einzelnen Blättern und misst 42 Z. 9 L. in der Breite und 11 Z. 5 L. in der Höhe. In einem schmalen Rande steht oben die Ueberschrift: Contrafactur Der Reichsstat Rotenburg vff Der. tauber. Gegen auffgang Der Sonnen. In der Mitte halten zwei Engel zwei Wappen, das eine mit zwei Thürmen, das andere mit einem Löwenkopf; zwischen beiden der deutsche Reichsadler. Die Hauptgebäude sind durch Ueberschriften bezeichnet, der Vordergrund ist durch Reiter, Bauern, Steinmetzen u. dergl. belebt. Die Zeichnung dieses Formschnittes, der schon durch seine Grösse beachtet zu werden verdient, ist correct, der Schnitt hingegen roh; das Ganze deutet auf das Ende des 16. Jahrhunderts und auf den Verfall der Formschneidekunst. Der Meister hat sich nicht genannt, doch möchte das leere Täfelchen in der rechten Ecke nach oben, das in dem vorliegenden Abdrucke leer ist, dazu bestimmt sein, einen Namen aufzunehmen.

Wiechmann-Kadow.

Beitrag zu den Holzschnitten des Meister V. W.

Bartsch, P. Gr. T. IX. p. 564.

Della Cavalleria, das ist: Gründlicher und auszführlicher Bericht, von Allem was zu der löblichen Reuterey gehörig, und einem Cavallier zu wissen von nöthen: Insonderheit von Turnier- und Ritterspielen, etc. etc. Durch den weiland Woledlen etc. Georg Engelhard Lôhneyss, auf Remlingen und Newndorff, Erbgesessen etc. etc. (zum drittenmale) Gedruckt zu Remlingen 1624.

(In Kupfer gestochenes Titelblatt; auf der Rückseite das radierte Portrait des Verfassers in Oval mit seinen Ahnenwappen in verzierter Umgebung.)

Mit 9 grossen Holzschnitt-Blättern vom Meister V. W. (Bartsch No. 324 des Monogrammes. B. P. Gr. T. IX. p. 564) und einer grossen Menge kleinerer im Text eingedruckter Holzschnitte.

Nebst zwei Folio-Blättern in Kupfer radiert von einem andern Meister, sehr gut gemacht.

Mehrere viel schlechter gestochene Blätter scheinen dieser 3. Auflage zugefügt zu sein.

Vorstellungen der Holzschnittblätter in Folio:

No. 1. Wie eine Bahn sol geziert und zugerichtet seyn. (Ohne Zeichen.)

No. 2. Wie der Zug zum Ringrennen soll auff der Bahn ziehen. (Ohne Zeichen.)

No. 3. Kampff mit den Werff-Angeln.

No. 4. Das Kopffrennen. (Das Monogramm L. G. — nicht in B. — oben rechts beim Schloss.)

No. 5. Das Quintanrennen. (Ohne Zeichen.)

No. 6. Das Balgenrennen. (Links unten auf dem reich verzierten Erckel das Zeichen V. W.)

No. 7. Das Freyturnier. (In der untern Ecke rechts das Zeichen V. W. — hier wie U. W. geschrieben.)

No. 8. Das Scharfrennen und Krondelstechen. (Das Zeichen V. W. auf der Tribune unten in der Mitte.)

No. 9. Die Schlittenfahrt und mascaradische Aufzug. (Das Zeichen V. W. in der Mitte auf dem Schloss beim Portale. Dieses einzige Blatt ist in B. erwähnt.)

Die radierten Folioblätter:

No. 1. Auffzug zum Fussturnier. (Geht in vier Reihen quer über das Blatt. Ohne Zeichen.)

No. 2. Das Fussturnier. (In drei Abtheilungen übereinander. Ohne Zeichen.)

Graf **Axel Bielke** in Stockholm.

Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis.

Vom k. Oberbibliothekar **Dr. A. Ruland** in Würzburg.

Die Holzschnitte zu den Büchern des Conrad Celtis, besonders jene zu seinen Büchern der Liebe (Quatuor Libri Amorum. Norimbergae. 1502) sind zu Nürnberg durch Albrecht Dürer verfertigt, wie denn Celtis gewohnt gewesen zu sein scheint, die Entwürfe zu seinen Tafeln den Künstlern durch Worte, die er in der treffenden Ordnung untereinander oder nebeneinander stellte,

vorgeschrieben zu haben. Bereits der Inhalt eines bei Klüpfel[1]) angeführten Briefs von 1493 deutet dieses an: „Anonymo Norimbergensi misit carmina ... Adjunxit chartam, tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delinearet." Ein solcher Entwurf zu den Tafeln der Libri IV Amorum hat sich nun wirklich in einem Codex des Hartmann Schedel erhalten.

Dieser Codex, von des fleissigen Hartmann Schedel's eigner Hand, auf starkem Papier geschrieben, 259 Quartblätter stark, fast 9 Zoll hoch und 6½ breit, auf der k. Hof- und Staatsbibliothek als „Cod. lat. Monacensis 434" aufbewahrt, — enthält eine Sammlung von verschiedenen kleinen Schriften, welche sich Schedel in der schon früher erwähnten Weise[2]) abschrieb.

Der „Index. eorum. que. isto. libro. ponuntur" füllt 2 Blätter.

Bl. 2—10 „Romanae Vrbis Regionum brevis Descriptio.

Bl. 13—40 „Hieronymi Pauli Barcinonensis ad R. D. Rodericum Epm̄ Portuensem Cardinalem Valentinum. S. R. E. Vicecancellarium de Fluminibus et Montibus Hispaniarum Libellus."

Vor Blatt 43 findet sich nun ein Abdruck oder vielmehr Sonderabdruck des dritten Albrecht Dürer'schen Holzschnittes aus den Libris Amorum des Celtis — die Philosophie vorstellend.

Blatt 43—68 „Sequuntur. foeliciter. lepida. ac. varia. Epigrammata. laude. digna.

Es sind dieses Excerpte, welche sich Schedel aus den damals — und zum Theil heute noch — ungedruckten Schriften oder Gedichten des Conrad Celtis zusammen schrieb. Von den gedruckten Gedichten finden sich hier Ode XI des III. Buchs; die Fragmente aus den Libris amorum Blatt 73ᵇ. 74ᵇ. 75ᵇ. 76. 77ᵇ, bekannt und öfter gedruckt unter dem Namen „C. C. de situ et moribus Germaniae" (vergl. Klüpfel a. a. O. P. II. p. 62—63); Ode V des I. Buchs, mit verschiedenen Lesearten.

Die Epigrammata, zumeist ungedruckt, scheinen ein Auszug der ungedruckten „Epigrammaton libri V." Es finden sich unter diesen Epigramme: De Rosvida. — De eruptione et generatione fontium. — Ad Serenum de sculptura lapidum. — De peplo Bauarico. — De Orpho delatore. — Comparacio avari et doctoris. Epitaphion Aemburgi (also Heimburg) primi in Germania legum interpretis — Epitaphion Fratris Nicolai Heremitae. — De Ioanne Anglico muliere — u. s. w. — „De bibliotheca Tritemii" beginnend:

Si quis forte velit triplicem cognoscere linguam
   Argolicam, latiam, Niliacamque simul
Ille petat Rhenum u. s. w.

---

1) Vergl. Klüpfel de vita et scriptis Conradi Celtis etc. etc. Friburgi Brisg. 1827. Part. II. p. 147.

2) Vergl. Serapeum Jahrg. 1855. S. 268.

Es sind beiläufig 123 solcher Epigramme.

Merkwürdig sind zwei kleine Druckstücke, welche diesen Epigrammen der Vor- und Rückseite des Blattes 45 aufgeklebt sind, und mit der Literatur des Celtis in Verbindung stehen.

Das Vorderblättchen, 4 Zoll breit, 2½ Zoll hoch, enthält die bekannten, auch in der Roswitha vorkommenden, Verse Pirkheimer's in ganz eigenem Drucke:

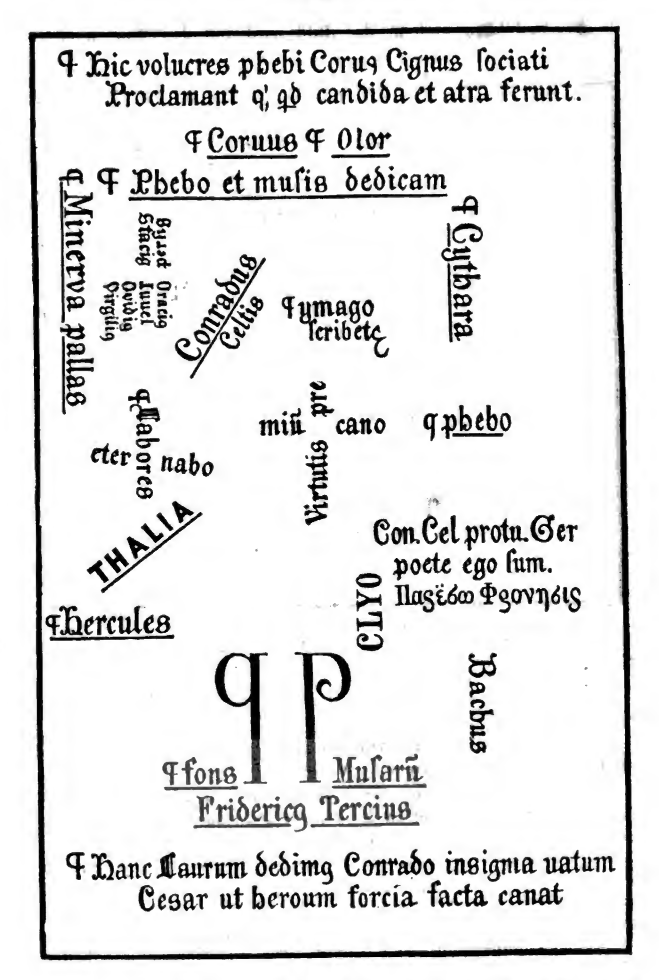
Vilibaldus pirgheimer
Ει σαπφὼ δεκάτη μουσάων ἐστὶν ἀδόντων
Ῥόσβιϑ ἑνδεκάτη μοῦσα καταγράφεται
eiusdem traductio
Si sappho decima est musarum dulce Canentum
Rosuitha fcribenda est undecima aonidum.

Das Blättchen der Rückseite ist 3¾ Zoll lang, 2½ Zoll breit und enthält gedruckt mit derselben lateinischen Schrift die 3 Disticha des Conradus Celtis:

Vt quondam domite gentes de victaq³ regna
Victori nomen contribuere fuo
Germani drufo Crete tribuere metallo
Scipiadi nomen punica terra dedit
Dic age Maximiliane folus Certiffime Rerum
Dic age magna℞ publica cura deum
Conradus Celtis.

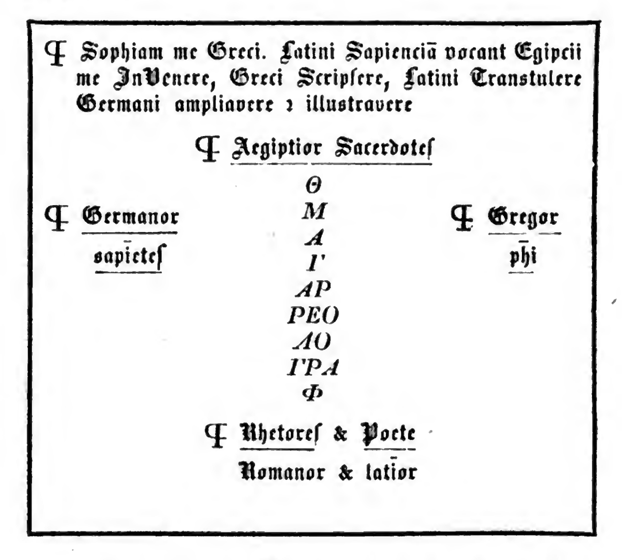
Blatt 69 des Codex giebt nun den Entwurf zum vierten Bild der Libri amorum, welches Klüpfel mit den Worten a. a. O. S. 107 beschreibt: „Icon quarta .. refert scribentem Celtem, caterva Deorum, Dearumque undique cinctum, ac præ se habentem opera Virgilii, Ovidii, Juvenalis, Horatii, Persii, Statii; accubante ad heri pedes Lachne. Castalio Musarum Fonti supereminent Celtis arma, quibus exhibetur duplex littera P, aut si mavis, etiam C; una cum tribus stellulis."

Es ist nun sehr interessant, den Entwurf mit dem Bilde selbst zu vergleichen. Es folge sofort Celtis Entwurf, welcher die ganze Quartseite füllt.



Blatt 70 findet sich der Entwurf zum **dritten** Bild — die Philosophie vorstellend, der ursprünglich einfacher gehalten war

als die Ausführung; denn das Bild wird mit den Worten angedeutet:



¶ Sophiam me Greci. Latini Sapienciā vocant Egipcii me InVenere, Greci Scripsere, Latini Transtulere Germani ampliavere ⁊ illustravere

¶ Aegiptior Sacerdotes

¶ Germanor sapiētes

Θ
M
A
Γ
AP
PEO
AO
ΓPA
Φ

¶ Gregor phī

¶ Rhetores & Poete Romanor & latīor

Die Rückseite dieses Blattes enthält den Entwurf des Titelblattes, jedoch etwas abweichend.

Blatt 71 enthält den Entwurf zum Holzschnitt „Hasilina Sarmata“, die Rückseite jenen zur „Elsula Alpina“.

Blatt 72 giebt den Entwurf zur „Ursula Galla“, die Rückseite aber zur „Barbara Codonea“.

Es versteht sich von selbst, dass Celtis noch besondere ausführlichere Briefe zu diesen Entwürfen gegeben haben wird, wie er denn überhaupt ein Freund von Illustrationen gewesen sein muss, da bereits aus seinem Briefe an Janus Tolophus zu Regensburg von 1493, wo er sich längere Zeit zu Nürnberg aufhielt, erhellet, dass er daran gewesen sei „ut antiquorum deorum prosapiam et Fastorum sex libros imaginibus illustrandos curaret.“

Es ist nun kaum zu zweifeln, dass Dr. Hartmann Schedel, der in Folge seiner Chronik-Herausgabe so viel mit Malern und Xylographen zu thun hatte, von Celtis bei der Fertigung der Holzschnitte zu den IV Büchern der Liebe befragt und beigezogen

wurde, wodurch ersterer als Sammlergeist in die Lage kam, sich eine Copie in dem vorliegenden Bande[3]) nehmen zu können.

Der übrige Inhalt des Bandes gehört nicht mehr zu obigem Zwecke, doch sei er kurz hier angegeben; nämlich:

Blatt 79—91. Opus Mainardi Ferrariensis physici Mirandulani ad Martinum Mellerstat, von Schedel am 9. Sept. 1500 zu Nürnberg geschrieben.

Zwischen Blatt 92 und 93 ist der lateinische Brief eines ungenannten Gelehrten, von Bamberg aus datirt — 1500 — in Abschrift eingeschaltet. Derselbe scheint an einen Druckerherrn oder Buchhändler gerichtet, und werden in ihm die „lucubrationes iheronymi" zu kaufen verlangt. „Habes" — schreibt er — „ut „asseris sermones eius ad vulgum fieri solitos, lingua tuscana „pressos." Es sind also die Schriften des Hieronymus Savanarola gemeint. Auch schreibt der Schreiber von seinem eignen Werke: „Praeterea in re nostra tibi credita si totum paternitati „tuae visum fuerit hoc placere. „Quod de meliori. papiro: mar„ginariis annotationibus — et moduo graeculo in recto" u. s. w.

Blatt 93—94. Ode sapphica Ad Battum Inimicum in Seculi luxum. Anfang: „Batte rhenanis mihi junctus arvis."

Blatt 95—101. Literae Venetorum ad Caesaream majestatem et Responsio Maximiliani Regis Romanorum de expugnatione Mothoni.

Blatt 104—111. De nova ordinatione In Augustensi conventu Iosephi Grunpeck ad Archiepiscopum Maguntinum Bertholdum Epistola. Gleichfalls im Jahre 1500 von Schedel geschrieben.

Blatt 113—214. Opusculum Jo. Francisci Pici M. de sententia excommunicationis injusta, pro Hieronymi Savanarolae innocentia. — Excom̄unicatio contra fratrem Hieronymum. — Samuelis Cassinensis invectiva in Hieronymum Savanarolam. Defensio Hieronymi Savanarolae adversus Samuelem Cassinensem per Joan̄em Fr. Picum.

Schedel schrieb diese Schriften zum Theil aus den Druckwerken ab, wie den Samuel Cassinensis aus der Ausgabe: „Mediolani 1497", gleichfalls 1500.

Blatt 217—220. De Ortu ac Laudabili Progressu conventus fratrum Ordinis Predicatorum Nuremberge.

---

3) Bei Blatt 69 findet sich ein Zettelchen eingeklebt, worauf von Conrad Celtis eigenhändig geschrieben steht:

„Corneliū tacitū de situ germanie."

Die Rückseite enthält von Schedel's Hand das Distichon:

Te tua stella locat sed me mea sidera volvunt
Ergo tibi requies et mihi nulla quies.

Blatt 223—224. Preambulum. de clavis mulieribus de gentibus in Ferraria pro attestatione veritatis, von Schedel 1501 geschrieben.

Wir übergehen die „Materia disputata de immaculatissima Conceptione Dei genitricis Mariae" u. s. w.

Bei dieser Gelegenheit möge bemerkt werden, dass die k. Hof- und Staatsbibliothek das Exemplar der Libri Amorum Conradi Cetis besitzt, welches einst im Besitze Hartmann Schedel's war, sich aber später in den Händen des Münchner Franziskanerklosters befand. Schedel schrieb dem letzten leeren Blatte des Bandes bei:

Auspitiis Noremberga potens felicibus aucta
Te decus Imperii numina stare jubent
Te Numa sacra docet: Justi Traianus et equi
Judicis officium: Juno ministrat opes
Consiliis patres utuntur Palladis almae
Lis tibi: paxque: salus cuncta per eva manet
Si furor externus te vult arcessere bello
Mars parat arma tibi: Mars juvat arte sua
Spem tamen haud prorsus Invictus ponis in armis
Haud opibus tentas omnia posse tuis
Sed pia succendis patrono thura Sebaldo
Te sibi commendas: menia templa sua
Hunc patres: populus: virgo pudica matrona
Concelebrant votis: ut tueare velit.

Darunter schrieb auch ein Franziskaner:

Heu quantum distas à te mutata Norimberg?
Auri frons auri fronte Sebaldus erat.
Ventre Dei Luti in ventrem te rana redegit:
Jam Calva à Mahumet ne tumulere cave.

Fr. Edmund Francisc.
1663. 9. Aug.
minante Turcà.

Der Kunstverein in Oldenburg.

(Aus einem Schreiben an R. Weigel.)

Zwar weiss ich nicht, ob das Leben der modernen Kunstvereine ein Interesse für Ihr geschätztes Archiv hat, indess will ich es dennoch wagen, Ihnen, mein verehrter Gönner, eine kleine

Skizze des hiesigen Kunstvereins zu geben — selbst auf die Gefahr hin, in der Redactions-Mappe bis an den jüngsten Tag, oder bis zur nächsten grossen Fidibus-Fabrikation stecken zu bleiben. [1])

So hören Sie denn.

Seit Halem's und Gramberg's Zeit, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, hatte sich in unserer guten Stadt Oldenburg, in Form s. g. Kränzchen, ein eigenthümliches literarisches Leben gebildet, welches vornehmlich durch den verstorbenen Herzog Peter Friedrich Ludwig, einen sehr bewanderten Botaniker, Freund der Historie, Gründer des Kupferstich-Cabinets und der öffentlichen Bibliothek, gefördert wurde. Er war es auch, der in dem reizenden Idyll Eutin Stolberg, Tischbein, Voss u. s. w. um sich sammelte — dessen liebliches Idyll man erst dann ganz nachempfinden kann, wenn man es am klaren See, hingestreckt in den Schatten der weitüberhängenden Zweige der herrlichsten Buchen, liest. Doch ich muss abbrechen, denn im entgegengesetzten Fall würde ich sobald nicht aufhören zu schwärmen, vom Kellersee, Ugley, Selenter-See und dem reizenden Ploen, Eutin u. s. w.

Die erwähnten Keime eines geistigen Lebens fanden unter dem Sohne und Nachfolger P. F. Ludwig's, dem Vater Paul Friedrich August, wie das Volk ihn vielfach nannte, einen warmen Pfleger und Beförderer. Er sammelte auf seinen Reisen im Anfange dieses Jahrhunderts schon als Erbprinz eine hübsche Zahl, und zum grössten Theil vortrefflicher Gemälde. Diese Sammlung ward später unter der Leitung des jetzt verstorbenen Oberkammerherrn von Rennenkamp nicht allein vermehrt, sondern er war es auch, der den vortrefflichen Dänen Jerndorf als Hofmaler und Conservator herzog, durch dessen unablässigen Fleiss die Bilder mit höchst seltener Gewissenhaftigkeit, was durchaus nöthig, wiederhergestellt, und so gut es die höchst mangelhafte Lokalität zuliess, aufgestellt wurden.

Ich könnte hier noch einen Blick auf das reiche Kupferstich-Cabinet, die Sammlung deutscher Alterthümer, das Münz-, Naturalien- und physikalische Cabinet werfen, welche letzteren vornehmlich der Municifenz des Grossherzogs P. F. August ihre Entstehung verdanken; er war unablässig bemüht, seiner Residenz den Born von Kunst und Wissenschaft zuzuführen; indess würde das wieder eine Abschweifung sein und den mir gestatteten Raum doch wohl überschreiten, doch glaubte ich diese Notizen voran-

---

1) Da sich bleibendes Besitzthum an Gemälden etc. besonders auch an Kupferstichen daran knüpft, so ist uns die Mittheilung des hochgeehrten Berichterstatters sehr willkommen; der Leipziger Kunstverein hat durch das Festhalten an seinem Vorsatze, vermittelst des Kunstvereins sich ein bleibendes Besitzthum an Kunstwerken zu verschaffen und ein Städtisches Museum zu begründen, die erfreulichsten Erfahrungen gemacht und gar manche Kunstvereine sind ihm nachgekommen und thun jetzt ein Gleiches R. Weigel.

schicken zu müssen, um den Leser einigermaassen nach Oldenburg zu versetzen.

Das Beispiel des obenerwähnten Kränzchens trug Früchte, indem sich nach ihm mehrere ähnliche bildeten, bis endlich neben jenem Kränzchen, deren es noch heute giebt, ein literarisch-geselliger Verein erwuchs, der unter andern auch Theodor v. Kobbe, Starkloff, Stahr, August Meyer, Julius Mosen zu den Seinen zählte, ja man kann mit Zuversicht behaupten, alle Notabeln des Geistes und Humors.

Auch der leider zu früh heimgerufene, schon genannte Hofmaler Jerndorff gehörte diesem Vereine an, er brachte in ihm den Gedanken zur Sprache, in Oldenburg das Interesse für die bildende Kunst zu beleben — durch Ausstellung von Kunstgegenständen. Lebhaft wurde diese Idee begrüsst und Mitte des Jahres 1842 ein Comitée zur Erreichung dieses Zweckes gewählt. Natürlich befand sich auch Jerndorff in demselben, neben dem bereits auch verstorbenen Starkloff und drei anderen noch lebenden Männern. Diese erliessen Ende des Jahres 1842 eine Aufforderung zur Bildung eines Kunstvereins, in welcher als Zweck des Vereins angegeben war, durch Ausstellung von Kunstwerken das Mittel zur Belehrung und zur Erweckung des Kunstsinnes zu bieten.

Das Comitée ging dabei von der Ansicht aus, auch dem Unbemittelten die Möglichkeit des Eintritts offen halten zu müssen und setzte deshalb den jährlich zu leistenden Beitrag auf 1 $^1/_6$ Thlr., wodurch neben dem freien Besuch der Kunstausstellungen, deren allmonatlich eine stattfinden sollte, auch noch ein Loos zu der alljährlichen Verloosung erworben wurde.

Diese Aufforderung fand im Publico so lebhaften Anklang, dass der Verein in den ersten Tagen des Januar 1843 bereits 205 Mitglieder zählte.

Es war immerhin ein gewagtes Unternehmen, in einer kleinen, von allen Centralpunkten entfernten, Stadt ein solches Institut in's Leben rufen zu wollen; indess setzte man seine Hoffnung auf die Unterstützung und Förderung des Grossherzogs und der Privatleute, welche im Besitz von Kunstschätzen waren. Der Erfolg rechtfertigte dies in jeder Hinsicht; der Grossherzog stellte seinen Namen an die Spitze der Subscriptions-Liste und gestattete die Benutzung des Kupferstich-Cabinettes und der Gemälde-Gallerie, wie sich denn auch die Privaten beeiferten, Alles zu leisten, was in ihren Kräften stand. Damit war dem Verein Leben gegeben.

Mitte Januar 1843 war die erste Generalversammlung, in welcher der Entwurf der Statuten genehmigt und die oben erwähnte Zeit der Ausstellungen festgestellt wurde. Man schritt jetzt sofort zu dem Werke selbst und eröffnete am 19. Februar 1843 die erste Ausstellung, deren Fortsetzungen durchaus systematisch waren.

Den Anfang bildeten egyptische Bau- und Bildwerke, dann ging man zu dem classischen Alterthume über, zog neben diesen die ersten Anfänge der christlichen Kunst in Betracht und liess zu gleicher Zeit eine Anzahl moderner Kunstwerke an dem Beschauer vorübergleiten; Architektur, Sculptur und die zeichnenden Künste wurden mit gleicher Aufmerksamkeit vergleichend und neben einander gewürdigt.

Um den Besucher der Ausstellung nicht ohne Führer zu lassen, verfassten die Mitglieder des Comité's Programme, welche in populairer Weise die ausgestellten Ggenstände besprachen. Viele derselben hat Jerndorff verfasst, welcher, obgleich in den ersten Jahren der deutschen Sprache keineswegs vollständig mächtig, sich doch mit grossem Aufwande an Zeit und Kraft dieser Arbeit unterzog, wobei seine Freunde im Comité ihn indess treulich unterstützten. Starklof übernahm die Correspondenz, Rechnungsführung und lieferte die Beschreibung einzelner moderner Gemälde, deren man namentlich der Freund-Nachbarlichkeit Bremens gar viele verdankte.

In dem oben angedeuteten Sinne liess das Comité die Mitglieder des Vereins durch das ganze Gebiet der Kunst wandern. Es war naturgemäss, dass hier endlich eine Gränze, d. h. die Gegenwart, erreicht wurde; es musste daher auf Mittel gedacht werden, dem Vereine anderweitig Zufluss an Kunstwerken zu verschaffen, man knüpfte engere Verbindungen mit Bremen und Hannover an, so dass es bis dahin gelang, es alljährlich bis zu 9 Ausstellungen zu bringen. In neuester Zeit verdankt der Verein dem hohen Interesse, welches der Grossherzog der Förderung der Kunst schenkt, die Ausstellung der durch den Verein zur Förderung der historischen Kunst hervorgerufenen Gemälde; auch hat man eine Verbindung mit dem Comité für auswärtige Kunstvereins-Angelegenheiten in Düsseldorf angeknüpft. Um von der Thätigkeit des Vereins eine ungefähre Uebersicht zu geben, mag hier erwähnt werden, dass durch denselben in dem Zeitraume 1843—1856, bei durchschnittlich 7 Ausstellungen jährlich, reichlich 5000 Kunstwerke aller Art, von denen etwa $^1/_3$ auf Gemälde kamen, ausgestellt wurden; in demselben Zeitraume wurden Seitens des Vereins für etwa 2500 Thlr. Gemälde und andere Kunstwerke zur Verloosung unter seine Mitglieder angekauft, für den gleichen Betrag etwa wurde an Se. K. Hoh. den Grossherzog und an Private verkauft.

Diese Thätigkeit des Comité's hat augenscheinlich Früchte getragen, denn nicht allein, dass die Zahl der Mitglieder sich auf 400 gehoben hat, sondern auch die Ansprüche und der Geschmack für die Kunst haben sich gesteigert und verfeinert. Ersteres findet seinen Ausdruck besonders darin, dass von vielen Seiten der Wunsch sich zu regen beginnt, das so ungünstige Ausstellungs-

lokal zu verlassen und zu diesem Zweck ein eignes Gebäude zu erbauen; letzteres aber in der an sich bedeutend vorhandenen Zahl der Besuchenden. Ja hie und da machen sich schon Stimmen geltend, welche wünschen, fernerhin keine Gemälde zum Verloosen, sondern nur noch alljährlich 2—3 Bilder als Eigenthum des Vereins zu erwerben, ein Gedanke, dessen Pflege wir dem Comité angelegentlich empfehlen.

Mit der Ausführung des Gedankens der Erbauung einer Kunsthalle ist das Comité, wie wir vernehmen, gegenwärtig ernstlich beschäftigt. Mit dieser tritt der Verein in ein neues Stadium und wir hoffen zuversichtlich, dass die Zukunft ihm eben so günstig sein möge, als die Gegenwart. Erfreut sich doch der Verein nicht allein der Gunst des Publikums, sondern ganz besonders der Pflege und Förderung des Grossherzogs, welcher nicht allein alljährlich demselben eine nicht unbedeutende Anzahl von Kupferstichen u. dergl. nebst einigen Gemälden zum Verloosen überliess, sondern demselben auch einen vortrefflich gelegenen Platz zur Erbauung einer Kunsthalle schenkte, welcher ganz neuerlich der Municenz eines andern hohen Gönners, des Prinzen Peter von Oldenburg K. H., eine sehr erwünschte Vergrösserung verdankt.

Wo aber das bescheidene Streben nach Verbreitung der edelsten Genüsse des Lebens solchen Schutz findet, verbunden mit einer thatsächlichen Theilnahme des Landes, welches die Zwecke des Vereins alljährlich mit 100 Thlrn. unterstützt, da ist mit Zuversicht zu hoffen, dass auch die Kunst in unserm entlegenen Norden freudig emporblühe und sich niederlasse an der freundlich gebotenen Stätte. K.

Miniaturen einer Handschrift medicinischen Inhalts in Dresden.

Von **Dr. Ludwig Choulant.**

Die Königl. öffentliche Bibliothek zu Dresden bewahrt unter ihren Handschriften einen Pergamentcodex in zwei Grossfoliobänden (D 92, 93), eine lateinische, um das Jahr 1330 von Niccolao da Reggio (Nicolaus Regius) verfasste Uebersetzung vieler Schriften des Galenos enthaltend. Die Handschrift ist im Anfange des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, vielleicht zu Brüssel, geschrieben und mit einer grossen Anzahl schön gemalter Initialen ausgestattet, grösstentheils medicinischen Inhaltes, für Costüm und

Sitte des Mittelalters in hohem Grade lehrreich. (Ebert, Geschichte und Beschreibung der k. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Leipzig 1822. 8. S. 261; Falkenstein, Beschreibung der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Dresden 1839. 8. S. 243.) Eine bisher noch nirgend gegebene genauere Nachricht von diesem Codex soll nach eigener Anschauung hier versucht werden.

Diese Handschrift besteht aus 617 in zwei Grossfoliobände gebundenen Blättern. Die Schrift ist eine sehr deutliche, leicht lesbare Minuskel von etwas blasser Schwärze, die Titel roth, die Unterscheidungszeichen der Sätze im Text abwechselnd roth und blau. Ausser einer Anzahl von gemalten Randleisten aus Blumen und Blättern gebildet, finden sich 116 besser gemalte, in lebhaften Farben und Gold ausgeführte Initialen von verschiedener Grösse. Von diesen hat eine einzige (Bl. 480) den blossen Buchstaben I mit Ornamentik, alle andern stellen Scenen mit meistens mehreren Figuren vor, die in Zeichnung sehr vorzüglich, selbst in den Gesichtszügen oft ausdrucksvoll genug sind; sie beziehen sich zum grösseren Theile auf medicinische Verrichtungen, 31 davon sind aber allgemeineren Inhalts.

Das Bild eines Studirzimmers (Bl. 407 b) mit an zwei Wänden auf Bücherbretern stehenden Büchern; nur eines dieser letztern ist gelegt, alle sind gut gebunden, mit Klammern versehen, sie wenden die eine Aussenseite des Deckels dem Beschauer zu. Vor dem bekannten mittelalterlichen Drehpulte, das man ja noch in dem hohen Chor alter, namentlich italienischer Kirchen sehen kann, steht ein lang und reich gekleideter, um den Hals mit einem schmalen Hermelinkragen versehener Mann, eine zugebundene, mit goldenem Knopfe gezierte Mütze auf dem Kopfe; vor ihm liegt auf dem Pulte ein aufgeschlagenes Buch, in welchem er eifrig zu lesen scheint. Ein ähnliches Zimmer (Bl. 415 b) zeigt ein mit zwei Pulten übereinander versehenes Geräth, das untere Pult fest, das obere beweglich; auf dem unteren Pulte liegt ein breites, auf anderthalb Columnen beschriebenes, durch eine vom obern Rande des Pultes herabhängende, an einem Faden befestigte Kugel festgehalten. Vor ihm sitzt schreibend ein Mann in blauem, unten mit Hermelin besetztem Unterkleide, über welches ein rother, auch den Kopf bedeckender, oben mit Hermelin besetzter Mantel gezogen ist. Ein grösseres Arbeitszimmer (Bl. 309), vorn mit drei auf Säulen stehenden Bogen versehen, zeigt ein Pult, dessen unterer Theil einen sechsseitigen Tisch vorstellt, auf welchem Schreibegeräthe liegen, darüber trägt er ein bewegliches Pult und über diesem an demselben durchgehenden Stocke, der frei in eine gewundene Spitze ausläuft, einen runden, mit hoher Kante versehenen Tisch, auf welchem zwei Bücher stehen. An dem Pulte schreibt sitzend ein bärtiger, mit rothem Unter- und blauem Oberkleide bekleideter, mit einer Mütze aus Goldstoff und Hermelin

bedeckter Mann; in der rechten Hand hält er den weissen Schreibstift, in der linken einen schwarzen Stift, mit welchem er das Papier festzuhalten scheint; Ober- und Unterkleid reich mit Hermelin besetzt. Eine ähnliche Darstellung zeigt Bl. 468: ein bartloser Mann in blauem, hermelinbesetztem Kleide sitzt vor einem einfachen Drehpulte; er hält in der rechten Hand den weissen Schreibstift und mit einem in der linken Hand ruhenden schwarzen Stifte das Papier fest. Diese Art das Papier zu halten kommt nicht weiter im Buche vor; das Papier wird entweder gar nicht, mit einer Hand oder durch die von oben herabhängende Kugel gehalten. Das Arbeitszimmer Bl. 1 zeigt ausser dem Pulte, an welchem ein mit hermelinbesetzter Kleidung und Mütze versehener Mann schreibt, noch ein zweites Geräth, ein rundes, mit hoher Kante versehenes, bewegliches Bücherbret, auf welchem ein geschlossenes und ein aufgeschlagenes Buch stehen. Auf Bl. 422 b ein Pult auf einem langen Tische feststehend, an welchem geschrieben wird, hinter dem Schreiber ein bewegliches Pult. Ganz ähnlich sind die Pulte auf Bl. 34, wo aber nicht ein Lehrer, sondern ein Schüler schreibt; einfach braunes Kleid und grauer Hut; er wendet sich lebhaft nach dem hintern Pulte um, in eine dort liegende Schrift sehend. Andere einsam Schreibende in Lehrerkleidung auf Bl. 238 b, 355, 144 b, auf welchem letztern der Schreiber die Feder prüfend beschaut; auf Bl. 507 b sitzt vor dem Schreibenden ein junger Mann am Fussboden, den Kopf auf die linke Hand gestützt, entweder ein Kranker oder ein Diener. In der Function als öffentlicher Lehrer zeigt Bl. 30 den hermelinbekleideten Mann, das Haupt mit rother Kappe bedeckt, vor einem einfachen Pulte sitzend und vor ihm auf Bänken, vor welchen immer ein gemeinsames Pult steht, sitzen acht Schüler, baarhaupt, mit gescheiteltem Haar, einfachem Ober- und Unterkleid; zur linken Seite des Lehrers, den Schülern das Gesicht zugewendet, steht der Pedell oder ein anderer Aufsichtführender, einen Stab im linken Arme, der oben in eine viereckige, gebäudeförmige Verzierung ausgeht; seine Kleidung ist die der Schüler, nur hat sie am Kragen und an den Aermeln Hermelinbesatz; auch er ist ohne Kopfbedeckung. Eine gleiche Versammlung von sechs auf Bänken sitzenden Schülern findet sich Bl. 39, nur sitzt hier der Lehrer auf einem reich verzierten Katheder, an dessen hinterer Wand ein blauer, mit den französischen Lilien besäeter Teppich prangt. Auch hier steht der Pedell mit seinem Stabe zur Linken des Lehrers. Nicht weit vom Eingange steht ein blos mit dem Unterkleide, nicht mit Mantel Bekleideter, ein Buch unter dem linken Arme; man könnte ihn für einen jüngern Schüler geringern Grades halten. Nochmals erscheint der Pedell mit Stab auf Bl. 503 b, hier jedoch nicht blau, wie auf den beiden vorigen Darstellungen, sondern roth gekleidet; es sind hier neun Schüler zugegen, drei

davon, dem Lehrer gegenüber sitzend, zeichnen sich durch faltige Mäntel aus, wie auch etwas Aehnliches schon auf den beiden vorigen Darstellungen bemerkt wird. Endlich auf Bl. 608 b, wo der Pedell blau gekleidet erscheint und acht Schüler zugegen sind. Andere Versammlungen des Lehrers mit seinen Schülern, jedoch ohne den Pedell, kommen vor Bl. 477 b, wo drei Schüler vor dem auf dem Katheder sitzenden Lehrer stehen und zu sprechen scheinen. Bl. 587 b, vier Schüler auf Bänken sitzend vor dem etwas einfacher als sonst gekleideten Lehrer, alle haben Pulte, meist mit aufgeschlagenen Büchern, vor sich. Bl. 390, vor dem auf dem Katheder sitzenden Lehrer stehen zu dessen Linken vier Schüler, zur Rechten aber vier bärtige Männer im Gespräch mit einander und von dem Lehrer abgewendet; sie tragen verschiedene, zum Theil morgenländische Kleidung, zwei davon haben Bücher unter dem Arme; scheint eine allegorische Darstellung davon zu sein, dass der Lehrer seinen Schülern eine Widerlegung früherer Lehren ärztlicher Schulen giebt. Bl. 342 b, vor dem auf dem Katheder sitzenden Lehrer in blauem, hermelinbesetztem Mantel stehen zwei mit schwarzem, oben weiss verbrämtem Oberkleid versehene Schüler, an der Wand: Galienus. Abweichend ist Bl. 24 b, wo vor dem auf dem Katheder sitzenden, einfacher gekleideten Lehrer vier junge Leute stehen, welche zu singen scheinen, an der Wand dieselbe Inschrift. Bl. 67, wo vor dem sitzenden Lehrer zwei Schüler stehen, welche den einen Arm erheben, bezieht sich auf den vom Bau der Hand handelnden Text. Bl. 330 b, in einer offenen Halle, die nach der Strasse sich öffnet, sitzt der Lehrer auf dem Katheder, zu seiner Rechten stehen vier Schüler, auf der Strasse vor der Halle ein Mädchen zwei Gefässe mit Milch an einem Joche auf der rechten Schulter tragend, ein Mann auf einem Schiebbocke ein Fass fahrend, aus welchem eine rothe Flüssigkeit in ein daneben gestelltes kleines Gefäss läuft; ein Knabe mit einem Essiggefäss in der Hand. Bl. 12 b, links im Bilde steht ein rothbekleideter bartloser Mann mit rother Kappe auf dem Kopfe, an dem unteren Rande seines Kleides: Galienus, ihm gegenüber ein reichgekleideter bärtiger Mann, zwischen ihnen, in einer runden Einfassung, eine kleine Landschaft, im Hintergrunde des Zimmers zwei Schüler. Bl. 467, auf einem thronartigen, hinten mit einem blauen goldverzierten Teppich versehenen Sitze ein bärtiger Mann mit einem grauen, runden, breitkrempigen Hute bedeckt und mit breitem Hermelinkragen auf rothem Gewande bekleidet, vor ihm vier junge Leute in Schülerkleidung, von denen einer ein musikalisches Instrument bläst. Bl. 16, freier Platz vor dem Stadtthore, rechts ein Mann in Arzt- oder Lehrerkleidung, vor ihm eine Bürgerfamilie, mit welcher er spricht: Mann, Frau, Kind, Diener und Hund. Bl. 258, freier Platz ausserhalb der Stadtmauer, Mann in derselben Kleidung und vier Schüler, auf der Erde

zwischen beiden werden mehrere Bücher verbrennt; bezieht sich auf eine Erzählung im Texte. Ueberreichung von Büchern: Bl. 197 b, an einen mit der Krone auf dem Haupte sitzenden Fürsten, neben welchem fünf obere Beamte stehen; Bl. 296, an einen sitzenden Lehrer, daneben drei Schüler; Bl. 272 stellt in abgesonderten Scenen zwei Ueberreichungen dar; Bl. 9, zwei reichgekleidete bärtige Männer knieen vor einem Altare, auf welchem zwei Götterbilder (wahrscheinlich Aesculap und Apollo) stehen und zwei andere kleinere Bücher von den Knieenden empfangen oder sie ihnen geben, an der Hinterwand: De introduct. medicorum; Bl. 445, drei stehende Männer in verschiedenartiger Lehrerkleidung, über ihnen die Worte: Platon, Anaxagoras, Democritus. Thiere: Bl. 312 b, ein stehender bartloser Mann in Lehrerkleidung, vor ihm ein sitzender bärtiger Mann, zwischen beiden ein Hund, im Hintergrunde ein reiches Bett; ein Hund findet sich Bl. 392 b ebenfalls; Bl. 436, ein Lehrer auf dem Katheder sitzend, zu seiner Rechten zwei Schüler, zur Linken vier Thiere; Bl. 443, im Freien, in einem umzäunten Platze sitzt der Lehrer auf dem Katheder, zu seiner Linken stehen fünf Schüler, vor ihm auf dem Erdboden ein brennendes Feuer, ein Springbrunnen, sechs verschiedene Thiere, darunter ein geflügeltes, in der Ferne stehen drei bärtige Männer in Gespräch; Bl. 59, Lehrer auf dem Katheder, dessen blaue Hinterwand mit den goldenen französischen Lilien geziert ist, zu seiner Rechten stehen drei Schüler, zur Linken ein nackter Mann und fünf Säugethiere, in der Ferne sieht man ein Bergschloss; Bl. 177, Lehrer und zwei Schüler, vorn ein nackter Mann und ein Elephant mit einem Thurm auf seinem Rücken; Bl. 195 auf einem freien Platze vor Häusern steht auf einer Bank ein Schlangengaukler oder ein Theriakskrämer, in der rechten Hand hält er eine lebende Schlange, in der linken eine Arzneibüchse, vor ihm stehen sieben junge Leute; Bl. 378 in einem umzäunten Garten zwei Schüler mit Gewächsen beschäftigt, daneben der Lehrer stehend; Bl. 397, in einem Kräutergewölbe der Lehrer mit acht Schülern, Arzneigefässe und getrocknete, zum Theil aufgehängte, zum Theil umherliegende, sehr zierlich ausgeführte Kräuter.

Von einem Skelett, von einer Leichenöffnung oder von Eingeweiden findet sich keine Darstellung; Bl. 26 b, in einem zierlich geschmückten Zimmer stehen zwei ältere Männer, über ihnen: Aristoteles, Galienus, letzterer hält in seiner linken Hand ein wie ein Kartenherz geformtes Herz, das er zu demonstriren scheint, neben ihm drei Schüler; Aristoteles, der ebenfalls zu sprechen scheint, hält in seiner Rechten ein zusammengefaltetes Blatt; Bl. 19 b, 96 b, 109, vor dem auf dem Katheder sitzenden Lehrer und zwei neben ihm stehenden Schülern steht ein nackter Mann, dessen Brusthöhle geöffnet ist, so dass man das Herz darin liegen

sieht. Da der so aufgeschnittene Mann wie ein Gesunder aufrecht steht und geht, so ist offenbar die ganze Darstellung eine symbolische von anatomisch-physiologischer Lehre über das Herz, und der Lehrer ist Galen selbst; so erklärt sich, wenn anderwärts vor dem Lehrer und seinen Schülern Bl. 50 ein nacktes Weib, Bl. 158 und Bl. 295 b eine nackte Schwangere, Bl. 34, 83 b, 93 b, 151, 169 b nackte Männer, Bl. 304 ein nackter Mann, der eine eben solche Frau an der Hand führt, Bl. 43 selbst ein Ehebett mit einem darin liegenden nackten bis an die Brust zugedeckten Paare, Bl. 164 b ein bekleideter Mann mit entblössten und erigirten Genitalien erscheint, wo überall nicht an wirkliche Scenen gedacht werden kann. Auf anderen Bildern sind die vorgestellten Personen bekleidet, so Bl. 42 b, wo auf einem Bett ein junger Mann und ein Mädchen schlafend, vollständig bekleidet, aber nicht zugedeckt liegen, eine andere bekleidete Figur, am Fussende des Bettes kauernd, schläft; auch hier ist der Lehrer mit zwei Schülern gegenwärtig, das Capitel, zu dem diese Initiale gehört, handelt von den Träumen; eben so Bl. 20 und Bl. 20 b, singende oder sprechende Personen; Bl. 135, ein Jüngling und ein Mädchen hinter einem Tische sitzend; Bl. 75 b, ein halbbekleideter Mann; Bl. 366 b, zwei junge, kurz gekleidete Männer, welche Obst zu essen oder zu riechen scheinen, hier ist blos der Lehrer auf dem Katheder sitzend, aber kein Schüler gegenwärtig.

Viele Bilder stellen Kranke und Verletzte dar, meistens sind Aerzte, Wundärzte, Apotheker, Diener, Wärterinnen dabei beschäftigt. Erstere liegen theils im Bett, dann immer nackt, bis an die Brust zugedeckt, so Bl. 7 b, 461 b, 509, 560, oder stehend und sitzend, die leidenden Theile bezeichnend, theils an Stöcken und Krücken gehend; ein leeres Bett Bl. 392, 458. Der Arzt erscheint immer in Lehrertracht mit Hermelinverbrämung und Kopfbedeckung, theils auf dem Katheder oder auf einem Sessel sitzend, so Bl. 121, 128, 208, 217 b, 224, 228 b, 232, 243, 250, 268 b, 278 b, 281 b, 293 b, 451, 465 b, 468 b, 472, 475 b, 482 b, 484 b, 488 b, 492, 496, 500 b, 524 b, 538 b, 550 b, 565 b, 571, 576 b, 594, theils stehend, so Bl. 7 b, 17 b, 19, 392, 458, 461 b, 471, 509, 515 b, 560 b, schreibend Bl. 20 b, 256 b, mit Harnglas Bl. 19, 293 b. Den Wundarzt sieht man in Gegenwart des Arztes mit seiner Kunst beschäftigt, er ist immer in langer Kleidung, aber ohne Hermelinbesatz und ohne Kopfbedeckung, so Bl. 224, 320, 458, 468 b, 471, 475 b, 500 b; die anwesenden Schüler sind unbeschäftigt, oft erscheint aber ein junger Mann, der ein auf seinen Knieen liegendes Blatt beschreibt, den Blick aufmerksam auf den Arzt gerichtet, so Bl. 243, 253 b, 278 b, 451, 461 b, 594; neben diesen Personen erscheint oft noch ein Diener oder Apothekerbursche, immer kurz gekleidet, bisweilen mit Schürze versehen, so Bl. 281 b, 465 b, 482 b, 484 b, 492, 496, 509, 515 b, 524 b,

538 b, 560 b, 565 b; ob die lang gekleideten jungen Männer Bl. 250, 458 ebenfalls Diener seien, ist zweifelhaft; Kopfbedeckung haben die Bl. 392 b und 535 b Beschäftigten, auf dem erstern Bilde ist aber der eine baarhaupt. Weibliche Personen erscheinen als Krankenwärterinnen oder Dienerinnen, bunt gekleidet mit weisser Schürze, so Bl. 7 b, 461 b, wo neben ihr zugleich eine schwarzgekleidete Nonne zur Linken des Bettes steht, die Dienerin steht am Fussende und hat eine Phiole in der Hand; Bl. 581 b, wo sie als Badedienerin mit einem grossen Kruge in der Hand erscheint, während zwei Badende in einer Wanne sitzen; nächstdem finden sich oft noch den Kranken begleitende Frauen oder weibliche Kranke und solche, die den Arzt befragen; so stellt Bl. 268 b drei wohlgekleidete Frauen dar, welche vor den sitzenden Arzt drei Kinder bringen, ein nacktes, ein gewickeltes und ein bekleidetes, die sie in den Armen halten; Bl. 19 zwei junge Frauen vor dem Arzte, der ein Harnglas in der Hand hält, sie scheinen ihn über etwanige Schwangerschaft zu befragen; Bl. 293 b, der Arzt, ein Harnglas in der rechten Hand, fühlt mit der linken einer stehenden Frau an den Puls; Bl. 265, vor dem sitzenden Arzte stehen drei bekleidete Frauen, welche sich den Kopf waschen und schmücken, die eine hält eine Maske in der Hand emporgehoben. Von den vielen kranken Personen, und den dargestellten äusseren Uebeln und Hülfsleistungen sei hier nur folgender gedacht: Bl. 538 b ein vor dem sitzenden Arzte auf den Fussboden hinfallender Kranker, neben ihm der Wundarzt mit einem Stabe und zwei Diener; Bl. 128, ein geistlich gekleideter Mann mit Tonsur, der eine Brille versucht; Bl. 114 und 243, Mönche mit weisser Unter- und schwarzer Oberkleidung, Bl. 17 b, der Arzt stehend, neben ihm vier Personen, die nicht Schüler sind, vor ihnen ein Kranker an zwei Krücken gehend, vielleicht eine Consultation; Bl. 320, an einem sitzenden Kranken wird in der Ellenbuge des rechten Armes ein Aderlass gemacht, der eine Wundarzt hält noch das Messer, der andere fängt das Blut in einer Schüssel auf; Bl. 392 b und 535 b zwei verschiedene Arten des Klystirsetzens. Bl. 181 b, 182, 193, 264, 266, 397, 430 sind Apotheken und andere zu Arzneienaufbewahrung bestimmte Räume, wo man ausser dem Lehrer und seinen Schülern theils kurzgekleidete, mit Schürzen versehene Arbeiter, aber auch in langer Kleidung einmal den Apotheker selbst bemerkt.

Man sieht an allen diesen höchst anziehenden und für die Kunst- und Sittengeschichte lehrreichen, auch durchgängig sehr wohl erhaltenen, in voller Farbenfrische glänzenden Darstellungen, dass es dabei nicht sowohl auf medicinische Belehrung, als auf künstlerische Verzierung des Buches abgesehen war. Hätten für das Erstere die Gegenstände anders gewählt und auf andere Weise ausgeführt werden müssen, so sieht man doch, dass wenigstens

für die Entwerfung der Bilder eine ärztliche Berathung Statt gefunden hat; an das Zweite aber, an die künstlerische Verzierung der Bücher, war man in dem kunstsinnigen Mittelalter so gewöhnt, dass auch nach Einführung des Holzschnittes und des Bücherdruckes selbst wissenschaftliche Werke dieses nunmehr leicht zu vervielfältigenden Schmuckes nicht entrathen konnten, und dass auch dort, wo Naturkörper abgebildet wurden, dabei die Idee der Verzierung vor der der Belehrung noch lange vorwaltete.

Die Stadt-Zeichnen-Schule zu Amsterdam.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, sieht der Kunstfreund, dass in jenen reichen Städten, welche wir die Metropolen des Handels nennen — wo die Reichthümer aller Welttheile aufgespeichert liegen, sich ein Geist regt, welcher fühlt, dass es noch Höheres giebt, als jene Schätze. Dieser Geist, den unsere Altvordern mit Liebe pflegten, schien fast ein Jahrhundert lang erstorben; erst unsern Tagen war es vorbehalten, seine Lebenskräftigkeit von Neuem zu bekunden. Ueberall sahen wir neue Kunsthallen, Museen u. s. w. erstehen — zu Hannover, Bremen, Cöln, Leipzig sind in den meisten Fällen durch edle Gaben reicher Privatleute jene Tempel der Kunst aufgebaut — und selbst in weit kleineren Städten regt es sich mächtig, um ein gleiches Ziel zu erreichen.

Eins indessen vermissen wir zumeist an diesen Anstalten — es sind Zeichnen-Schulen, welche so leicht, so nützlich mit ihnen verbunden werden können, da das hierzu erforderliche Material meistens im Besitz derselben sich befindet. Eine Ergänzung dieser Anstalten durch Errichtung der genannten Schulen würde von unberechenbarem Nutzen sein, würden ihre Schätze doch dadurch noch unmittelbarer dem Leben zugetragen.

Eines der frühesten Beispiele, wo Privatleute eine Zeichnen-Schule errichteten, nicht des Gewinnstes halber, sondern lediglich zu Ehren der edlen Zeichnen-Kunst, ist die Errichtung der Zeichnen-Schule oder Akademie zu Amsterdam, deren Entstehung und Wachsthum, bis zu ihrer Blüthe, wir in der Kürze nachstehend darlegen wollen.

Der berühmte Thiermaler Barent Graat, gest. am 4. Nov. 1707, eröffnete zuerst in seinem Hause eine Zeichnen-Akademie, wohin die angesehensten Meister seiner Vaterstadt kamen, um nach dem lebenden Modell zu zeichnen; auch Lainesse hatte ein ähnliches Institut eingerichtet, als er aber 1690 erblindete, musste

er seine Schule aufgeben, doch hielt er in seinem Hause wöchentlich zahlreich besuchte Vorlesungen, bis er am 11. Juli 1711 verstarb. Nach ihm eröffnete der berühmte Zeichner J. Wandelaar im Verein mit einigen andern Künstlern und Kunstliebhabern schon in einem besondern Hause eine Zeichnen-Schule; er erhielt Ende des Jahres 1718 von den Bürgermeistern der Stadt die Erlaubniss, zu seinen Zwecken ein Gemach zu benutzen, welches über der Wache im Leiden'schen Thore lag. Wandelaar, Elgersma, Quinkhard, du Bourg u. s. w. bemüheten sich, ihre Akademie zu beleben, dennoch verfiel sie bald aus Mangel an Theilnahme, obgleich selbst B. Picart und Jacob de Wit sie zu stützen suchten. Die Mangelhaftigkeit des Locals scheint man damals für die Veranlassung dieses Verfalles gehalten zu haben, wenigstens suchten die Gründer eine passendere Localität zu gewinnen, indem sie die ehemalige Tuchhalle auf der Börse erwarben — aber auch dieser Versuch schlug fehl, so dass die Schule sich 1743 auflöste, bis im Jahre 1758 nochmals, von anderen Elementen, ein glücklicherer Versuch gemacht wurde — und zwar wieder auf dem Leidenschen Thor.

Zu diesem Zweck traten 1758 eine Anzahl angesehener Künstler und Kunstliebhaber zusammen, welche einstimmig folgende 6 Männer zu Directoren wählten:

Als Aelteste, denen zugleich die monatlich wechselnde Last des Präsidiums zufiel, wählte man Jacob Buis, berühmt als Zeichner und Maler; ferner Kornelis Ploos van Amstel, den hochangesehenen, edeln Kunstfreund, der schon seit vielen Jahren seine Musse der edeln Maler- und Zeichnen-Kunst zuwandte und sich später einen so grossen Namen machte durch die Erfindung und Vervollkommnung der Manier Kupferstiche in der Art von Zeichnungen auszuführen; seine Arbeiten sind bis heute nicht übertroffen worden, ja sie waren so täuschend, dass er sich veranlasst sah, auf der Rückseite jedes Blattes sein Wappen anzubringen. Jacob Otten Huslywen war der dritte der Ältesten, sein Name glänzte durch seine Geschicklichkeit im Copiren und Stuccatur-Arbeiten, besonders aber durch seine Vorlesungen über die Perspective und Baukunst.

Jüngste Directoren waren der Maler P. Loun, der Stadt-Bildhauer A. Ziezenis, von dem das 1742 in der Nieuwe Kerk errichtete Epitaphium des Dichters Voudel, nach Ploos van Amstel's Zeichnungen ausgeführt wurde, und der geschickte Kupferstecher Reinier Vinkeles; letzterer übernahm zugleich das Secretariat.

Diesen Männern verdankt die Stadt Amsterdam, zu einer Zeit, wo Handel und Gewerbe in Folge der unruhigen Zeiten darniederlagen, die Wiederbelebung der Zeichnen-Schule, eines Institutes, welches noch blüht. Ihnen schlossen sich eine bedeutende An-

zahl Kunstfreunde als Ehrenmitglieder an, welche mit reichen Geldspenden dem jungen Institute beisprangen.

Die obengenannten Directoren entwarfen ein Reglement und bestimmten 1764 eine Vertheilung von drei Preisen zum Werth von mindestens 100 Fl., wozu die drei ältesten Directoren $^3/_4$, die drei jüngsten $^1/_4$ beisteuerten. Später stifteten Kunstfreunde eine goldene Ehrenmedaille. Ausserdem sorgten die Directoren auf ihre Kosten für Vorlagen und lebende Modelle.

Nachdem es sich gezeigt, dass diese Einrichtungen das Aufblühen der Akademie sehr beförderten, beschloss man, die Reglements dem Magistrat zur Bestätigung vorzulegen und den ebenso kunstsinnigen als gelehrten Bürgermeister Jonas Witsen zu ersuchen, die Akademie mit Uebernahme des Amtes als Hauptdirector zu ehren. Es war am letzten Tage des Jahres 1765, als Ploos van Amstel in einer Versammlung aller Mitglieder der Genossenschaft anzeigen konnte, dass der Rath der Stadt die Reglements der Akademie, „welche eine Ehrenkrone für unsre Amstelstadt ist", genehmigt und das Wel. Ed. Groot Agtli Heer Jonas Witsen die Ehrenstelle eines Hauptdirectors der Akademie angenommen habe. Ploos van Amstel hielt bei dieser Gelegenheit eine Ansprache, in der er besonders bemüht war hervorzuheben, dass die zu gebenden Preise an sich keinen Werth hätten — ihr Werth allein bestehe in der Ehre, von den Directoren gekrönt zu sein.

Damit hatten die seit langen Jahren gemachten Versuche, eine Zeichnen-Akademie zu gründen, endlich einen festen Boden gewonnen. War das Plätzchen, welches man der edeln Zeichnen-Kunst vergönnt, auch noch so bescheiden, so war es doch ein Punkt, von dem aus man weitere Hebel ansetzen konnte. Wie bescheiden aber diese Anfänge waren, geht am besten aus einer nähern Beschreibung des Locales hervor. Dieses lag, wie schon früher erwähnt, über dem Leyden'schen Thor; das Zimmer, in welchem ein kleiner Raum für die Directoren abgeschieden war, hatte zwei Fenster nach dem Leyden'schen Platz hinaus, in einem Halbrund waren zwei Reihen Bänke amphitheatralisch aufgestellt, auf diesen nahmen die Zeichner Platz, ihnen gegenüber vor einem Ofen, etwa 1 Fuss über den Fussboden erhoben, befand sich das nackte Modell oder der zu zeichnende Gegenstand, über diesem hing ein Leuchter mit 20 starken Dochten, an den Wänden waren einige Gypsabgüsse und andere Bilder angebracht, den Jünglingen und künftigen Mitgliedern zur Belehrung, wie der treffliche Wagenaar hinzufügt.

Die Genossenschaft versammelte sich während der Monate October bis März incl. wöchentlich zweimal, Dienstags und Sonnabends, von 5—8 Uhr Abends, während dieser Zeit waren einige der Directoren, den Unterricht leitend stets anwesend; es waren durchschnittlich 30—40 Glieder der Akademie anwesend,

welche je nach ihrer Geschicklichkeit in drei Classen getheilt wurden. Ueber die Erfolge der ersten Jahre des Bestehens der Akademie liegen uns leider keine speciellen Angaben vor, doch nennt sie Ploos van Amstel in seiner Ansprache vom letzten Dec. 1765 sehr erfreulich, und dürfen wir einem Manne wie Ploos van Amstel war, unzweifelhaft unbedingten Glauben schenken.

Eine der interessantesten Seiten für die Kunstgeschichte ist die alljährliche Preisvertheilung, bei welcher Gelegenheit die Directoren Ansprachen hielten; es liegen uns von denselben viele vor, namentlich zeichnen sich die Ploos van Amstel's durch Würde, Gründlichkeit und Anmuth aus, es würde indess zu weit führen hier näher darauf einzugehen, doch sei es gestattet, noch in Kurzem der ersten Preisvertheilung zu gedenken.

Am 16. April 1766 versammelten sich die Glieder der Akademie in dem engen Local über dem Leiden'schen Thor, der Hauptdirector Jonas Witsen trat in Begleitung Ploos van Amstel's herein und nahm an dem Tische Platz, auf welchem die drei Preise nebst einem zierlich auf Pergament geschriebenen Diplom lagen, rechts und links von ihm plaçirten sich die Directoren, etwas seitwärts sassen die drei zu krönenden Schüler. Jacob Husly ergriff das Wort und begann mit der Erwähnung des Zweckes der Versammlung, besprach die Nützlichkeit einer Preisvertheilung, pries die Sorgsamkeit und Bereitwilligkeit der Weledelen Groot achtbaarhedens de Heeren Burgemeesteren, dann wandte er sich an die zu Krönenden, sie einzeln aufrufend:

„Tritt näher, Vinkeles (H.), es ist Euch der dritte Preis zuerkannt, Ihr habt bei Euren noch so jungen Jahren einen löblichen Fleiss u. s. w. gezeigt, schreitet fort, wie Euer Beginnen war und lasst Euch meinen Rath nicht missfallen, den die Freundschaft zu Eurem Nutzen giebt, traut nicht allzudreist der eignen Kraft und lasst Euch diese Ehre, welche Euch, der Ihr noch so jung, schon mit Ruhm krönen soll, nicht zur Eigenliebe verführen, vergesst nicht, dass obgleich ihr diesen Preis erhalten, deren noch zwei zu gewinnen sind — aber nicht anders als durch erneueten Fleiss und Mühe."

H. Vinkeles erhielt diesen Preis, Anatomia per uso del designo u. s. w. Carlo Errard und Bernardo Conca — — data in luce da D. Rossi 1691, für die Zeichnung eines stehenden Mannes von der Rückseite.

Den zweiten Preis bekam M. Houtmann, bestehend aus: Recueil des meilleurs dessins de Raimond la Fage; endlich den ersten: Racolta di statue antiche e moderne, J. Andriessen, geb. am 12. Juni 1742, anfänglich Schüler von A. Elinger und J. M. Quinkhart, dieser erhielt auch das Diplom, da er als gekrönter Schüler der ersten Classe die Akademie verliess.

Nach der Preisvertheilung wandte Husly sich noch an die

übrigen Glieder der Akademie, sie ermahnend, dass wenn sie auch diesmal keinen Preis errungen, sie doch den Muth nicht sinken lassen und sich mit dem freudigen Bewusstsein begnügen sollten, mit Ernst danach gestrebt zu haben.

Da uns nur daran liegt zu zeigen, wie aus bescheidenen, unscheinbaren Anfängen sich ein blühendes Institut entwickelte, so brechen wir hier die Erzählung der weiteren Geschichte dieser Akademie ab und erwähnen nur noch, dass es namentlich den Bemühungen Ploos van Amstels gelang, der Schule schon 1767 ein besseres Local zu verschaffen, indem dieselbe, mit Erlaubniss der Bürgermeister, in das Erdgeschoss des Stadthauses verlegt wurde, bis sie 1788 in die schönen Räume von Felixmeritis übersiedelte, eine Schöpfung, die dem Gemeingeiste der Bürger Amsterdams die grösste Ehre macht; auch an ihr nahm Ploos van Amstel lebhaften Antheil. Hier blüht die Stadt-Zeichnen-Schule noch fort, gestützt auf reiche Hülfsmittel an Modellen, Gypsen und Vorlagen aller Art.

Drängt ein solcher Erfolg nicht unwillkürlich zu dem Ausruf: „Gehet hin und thuet ein Gleiches!“

D.

Ueber die ältesten meist xylographischen Schreibbücher der Italiener aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und Hugo da Carpi's Antheil daran.

Dem folgenden Beitrag zur Geschichte und Bibliographie der von Italien ausgegangenen ältesten Schreibbücher glauben wir eine kurze Einleitung voranschicken zu müssen, in der wir etwas weiter ausholen und einen Rückblick auf das Schreibwesen und die Schriftarten des Mittelalters werfen wollen, um zu zeigen, wie jene Bücher daraus, nach Erfindung der Typographie, entstanden sind. Obgleich wir zu dem Ende nur Bekanntes zu wiederholen haben, so hoffen wir doch, dass es dem Leser nicht unlieb sein wird, wenn wir ihm davon, des Zusammenhanges und der Uebersicht wegen, das zu unserm Zweck Erforderliche in's Gedächtniss wieder zurückrufen.

Im Mittelalter wurde anfangs nur von den Geistlichen und Mönchen, als alleinigen Inhabern der Gelehrsamkeit ihrer Zeit, und überhaupt ausser Büchern und Urkunden nur wenig geschrieben. Für die Vervielfältigung der Bücher gab es noch keinen andern Weg als sie abzuschreiben, welches von den Mönchen geschah und ihnen in ihrer Zurückgezogenheit von der Welt eine erlaubte

oder auch gebotene Beschäftigung für die reichliche Musse gewährte, die ihnen die Erfüllung ihrer geistlichen und Ordenspflichten übrig liess. Was bei den Laien im öffentlichen und bürgerlichen Leben zu schreiben war, besorgten gleichfalls Geistliche, namentlich die clerici, welche zu sprach- und schriftkundigen Schreibern in den Dom- und Klosterschulen ausgebildet, ihren geistlichen Charakter jedoch weiterhin immer mehr abstreiften und als scribae, tabelliones, notarii etc. die Führung der Feder zu einem weltlichen Gewerbe machten.

Nach der Völkerwanderung und der Einführung des Christenthums hatten sich im europäischen Abendlande, theils aus romanischen, theils aus germanischen Elementen, die neueren Nationalsprachen entwickelt und gingen ihrer weiteren Ausbildung entgegen; über ihnen stand jedoch die lateinische, als allgemeine Sprache der katholischen Kirche und der Gelehrtenwelt. Mit dieser hatten die abendländischen Völker auch die lateinische oder römische Schrift überkommen und zu der ihrigen gemacht. Unter letzterem Namen blieb sie lange die allein übliche, erlitt aber mancherlei Veränderungen, besonders durch die Angelsachsen und Longobarden und unter den Merowingern und Karolingern, so wie späterhin, wo sie sich abwechselnd, bald mehr, bald weniger von ihrer ursprünglichen Reinheit entfernte, oder sich derselben wieder anzunähern suchte. Ungefähr um die Zeit, wo der romanische Baustyl in den gothischen überging, entstand aus ihr eine zweite Hauptgattung der Schrift, welche ebenso uneigentlich wie bei der Baukunst, die gothische genannt wird. Beide zerfallen wieder nach anderen Eintheilungsgründen, als dem hier von dem wirklichen oder vermeintlichen Ursprung hergenommenen, in zweierlei Hauptformen: in der ersten (*a*) unterscheiden sie sich als Majuskel oder Minuskel, in der zweiten (*b*) als stehende oder laufende Schrift. In *a* beruht der Unterschied darauf, dass beide Hauptgattungen zweierlei, in Grösse und Gestalt von einander abweichende Alphabete haben, nämlich ein grosses (Majuskel) und ein kleines (Minuskel). Die Majuskelbuchstaben haben mancherlei Benennungen erhalten, als Kapitale, Unziale, Versale oder Initiale, welche gewöhnlich ohne feste Unterscheidung als gleichbedeutend gebraucht werden; wir wollen uns derselben im Folgenden jedoch nur in der Art bedienen, dass wir unter Kapitalen die römischen, unter Unzialen die gothischen, unter Versalen die phantastisch geformten und verschnörkelten, unter Initialen die mit Figuren oder Arabesken ausgefüllten verstehen. Die Kapital- und Unzial-Alphabete finden sich im Mittelalter in monumentalen Inschriften oder auf Münzen und ersteres in den frühesten Jahrhunderten selbst in Büchern auch zum fortlaufenden Text in Anwendung gebracht. Sonst kommt die Majuskel nur in Titeln, Rubriken, Ueberschriften und Anfangsbuchstaben vor. Der Hauptcharakter der Kapitalbuch-

staben ist das Gerade und Runde, jedes allein oder beides mit einander verbunden, sie erhalten durch Querabschnitte oben und unten eine gleiche Höhe. Der Unzial-Alphabete sind zweierlei. entweder mit ganz in das Rundliche oder Runde gezogenen, oder mit gebrochenen Buchstaben. In der Minuskel sind die Buchstaben nicht von einerlei Höhe, sondern lange oder kurze. Die römische liebt, wie ihre Majuskel, das Gerade und Runde, die gothische dagegen bricht das Gerade scharfeckig und verwandelt auch das Runde in das Eckige.

In *b* ist die stehende gewissermassen eine Schrift in ihrem Staats- oder Sonntagskleide, ihre Buchstaben sind grösser, fetter und selbstständiger, daher sie litera formata heisst. Die gothische trägt den Namen der Mönchsschrift (bei den Engländern black letter), auch litera Petri, letzteren vielleicht, weil sie in Peter Schöffer's berühmtem Psalter von 1457, dem ersten datirten typographischen Druck, in ihrer ganzen Pracht erscheint Im Gegensatz zu dieser stellt sich die laufende, litera cursiva, gleichsam als eine Schrift im Hauskleide oder Schlafrock dar. Sie dankt dem Streben nach Raum und Zeitersparniss ihre Entstehung, die sich bis in das klassische Alterthum zurück verfolgen lässt. Es lag in der Natur der Sache, dass die Schreiber darauf ausgingen, sich ihre Arbeit zu erleichtern und bequemer zu machen. Zu dem Ende schrieben sie, wenn es der kirchliche und liturgische Gebrauch oder der Bücherluxus nicht gerade erforderte, der Schrift ein stattliches, mehr in die Augen fallendes Aeussere zu geben, kleiner und nachlässiger, oder sie führten, um geschwinder zu schreiben, Abkürzungen der Buchstaben und Sylben ein, oder sie hängten jene der gestalt an einander, dass selbst ganze Worte mit fortlaufendem Federzug, ohne Absatz, geschrieben werden konnten, oder sie gaben der Schrift eine geneigte Lage und verzogen sie, wie es ihre Stellung beim Schreiben oder die Gewöhnung ihrer Hand eben mit sich brachte. So früh schon in der römischen wie in der gothischen Hauptgattung die Wirksamkeit dieser Erleichterungsversuche und eine Hinneigung zum Uebergang in die Cursiv in einzelnen Kennzeichen derselben zum Vorschein kam, so hat es doch lange gedauert, und selbst die Typographie hat erst dazu mithelfen müssen, bis sich die Cursiv als eine eigenthümliche, laufende Schriftart mit schrägliegenden, aneinanderhängenden Buchstaben entschieden von der stehenden, unverbundenen absonderte. In Folge der im Verlauf des Mittelalters gemachten Kulturfortschritte hatte sich der Zustand des Schreibwesens bis dahin sehr verändert, wo um die Mitte des XV. Jahrhunderts die Typographie ins Leben trat. Die Schreibkunst hatte sich, mit Ausnahme der unteren Volksschichten, über alle Stände verbreitet und war in alle Kreise des öffentlichen und bürgerlichen Lebens eingedrungen. Die Kanzleien der Fürsten und Städte, der Obrigkeiten und Ge-

richte, die Schreibstuben der Notarien und Kaufleute hatten nicht nur eine ausserordentliche Vermehrung des weltlichen Schreibergewerbes hervorgebracht, sondern es waren demselben durch die Errichtung der Universitäten und Lehranstalten für die Fachwissenschaften, durch die Blüthe der romantischen Ritterpoesie, durch die Bibliomanie und den Bücherluxus vieler Fürsten und Grossen ein beträchtlicher Antheil an dem Abschreiben der Bücher zugefallen. Dieser Antheil wurde den Schreibern durch die Typographie zwar jetzt auf immer wieder entrissen, aber der Verlust, so empfindlich er ihnen auch sein mochte, war doch um so leichter zu verschmerzen, als sie die von Jahr zu Jahr zunehmende Masse der Bücher doch nicht hätten bewältigen können, und wenn auf diesem Felde ihrer Beschäftigung nichts mehr zu verdienen war, ihr Waizen auf jedem andern um so einträglicher blühete, als es ihnen nicht schwer wurde, wie es oft geschah, selbst Buchdrucker zu werden und sich dadurch zu entschädigen. Die Aufgabe, dem immer dringender werdenden Bedürfniss einer leichtern und wohlfeilern Vervielfältigung von Bild und Schrift als durch Abmalen oder Abschreiben mit der Hand zu genügen, war durch die Holzschneide- und Kupferstechkunst in Bezug auf Bilder gelöst worden. Jene hatten zwar auch angefangen in Bezug auf Schrift und Bücher dasselbe zu thun, aber ihre Versuche hatten nur geringen Erfolg und stiessen bei Werken von grossem Umfang auf Hindernisse, über die sie nicht hinwegkommen konnten, und die sie auf einen sehr engen Kreis beschränkten. Da entdeckte Gutenberg das Geheimniss der beweglichen Gusslettern und diese Entdeckung brachte glücklich an das erwünschte Ziel. An die Stelle des älteren Unterschieds zwischen Bücher- und Urkundenschrift trat nunmehr für alle Zeiten und durchgreifender der zwischen der Druck- und Schreibschrift. Jene, deren Technik für jedes Alphabet einen Letternguss vermittelst besonderer geprägter Matrizen für jeden einfachen oder Doppelbuchstaben erfordert, sichert dadurch der einmal gewählten Schrift einen längeren Gebrauch und bringt überall die höchste Gleichförmigkeit und Regelmässigkeit zu Wege. Da sie aber die in Lettern vereinzelten Buchstaben nur durch Nebeneinanderstellung zu Worten verbindet und dies, wenn sie schräg liegen, selbst durch das Ueberhängen der langen über die kurzen erschwert wird, so ist die Druckschrift in der Regel eine stehende, auch muss sie für jeden Nebenschmuck andere Künste zu Hülfe nehmen. Dagegen ist die Schreibschrift der eigentliche Sitz der laufenden oder Cursiv. In ihr bewegt sich die Feder, nur von der Willkür und dem Geschick des Schreibers abhängig und eignet sich jede Verschiedenheit in der Gestaltung, Stellung, Verknüpfung und Verzierung der Buchstaben, so wie jede Art des kalligraphischen Schmucks mit gleicher Leichtigkeit und Freiheit an. Sowohl die Xylographie als die Typographie hatte bei ihrem Erscheinen

die Mönchsschrift, und zwar die von ganzer so wie die von halber Grösse als herrschende vorgefunden, die Typographie konnte sich jedoch anfangs nur die von ganzer Grösse aneignen, weil der Letternguss in seinen ersten Stadien noch nicht im Stande war, andere als grosse und grobe Lettern zu liefern. Darum sind die ersten typographischen Producte nur mit der grossen Mönchsschrift gedruckt, welche, weil sie auch weiterhin für Missalien und grosse liturgische Bücher fast ausschliesslich als Texttype verwandt, übrigens aber nur zu Titeln, Rubriken, Ueberschriften, Satz- und Wortanfängen gebraucht wurde, unter dem Namen der Missalschrift sich bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts erhalten hat. Erst um 1460 war es Gutenberg und Schöffer gelungen, dem Letternguss seine Vollendung zu geben und weitschichtige Werke, wie das Rationale und Catholicon mit Mönchsschrift von halber Grösse zu drucken, wodurch das Volumen und der Preis der Bücher erheblich vermindert werden konnte. Die Mönchsschrift schien zwar dadurch, dass sie zur Druckschrift geworden war, eine neue Befestigung zu gewinnen, aber die sogenannte Renaissance brachte ihre so lange behauptete Herrschaft in Verfall und führte allmählich, ausgenommen in Deutschland, ihren fast gänzlichen Untergang herbei. Unter dem Einfluss dieser neuen Geschmacksrichtung artete die gothische in eine halbgothische oder Bastardschrift (bastarda) aus, welche mit Beibehaltung der gebrochenen Form das Scharfeckige derselben zu mildern und abzuschleifen und den Buchstaben eine mehr oblonge als quadratische Gestalt zu geben suchte. Zugleich lebte neben ihr die römische Schrift wieder auf, und obschon sie es im XV. Jahrhundert nur erst auf die Bücher in lateinischer Sprache abgesehen zu haben schien, so griff sie doch so schnell um sich, dass sie schon im folgenden Jahrhundert, besonders nach den Verbesserungen ihrer Type durch die berühmte venezianische Buchdruckerfamilie der Aldus, bei allen Völkern des westlichen Europa, besonders den romanischen, zur alleinigen Druck- und Schreibschrift sowohl in der lateinischen als in den Landessprachen werden konnte, in welchem Besitz sie auch bis heute geblieben ist. Nur Deutschland hielt an der halbgothischen fest, die hier nach und nach in eine Fractur von verschiedener Grösse und endlich in die heutige neugothische oder deutsche Druckschrift, sowie in die kleine deutsche kurrente Schreibschrift, wie sie noch jetzt besteht, überging, welche beide ihre gemeinschaftliche Wurzel nicht verleugnen können. Wenngleich die römische Type bei uns, ausser ihrer Anwendung auf lateinische Bücher, sich auch in die deutschen einzudrängen suchte, so hat sie sich doch in diesen noch nicht das Uebergewicht verschaffen können.

In Italien finden wir zu Anfang des XVI. Jahrhunderts die Schreibschrift, insgemein Kanzleischrift, cancellaresca, im weiteren Sinne des Wortes, genannt, von welcher folgende Arten aufgezählt

werden, als: antica, formata, moderna, commune, trattizata, cursiva, zu denen auch die der Notarien, notaresca, und der Kaufleute, mercantesca, gehört, welche letztere in jeder Haupthandelsstadt einen eigenthümlichen Ductus hat. In jeder dieser Arten sind von den unterscheidenden Merkmalen der oblongen oder runden, gröbern oder feinern, stehenden oder schräg gerichteten, verbundenen oder unverbundenen Schrift, bald diese bald jene, aber nicht immer ein und dieselben, mit einander combinirt. Besonders zeichnet sich die sehr beliebt gewordene verschnörkelte oder trattizata aus, welche von der Verzierung mit Schreiberzügen an in mehreren Abstufungen zuletzt bis zu einer so wunderlichen Verzerrung und Ineinanderverschlingung der Buchstaben getrieben wird, dass man eine Geheimschrift vor sich zu haben glaubt, und solche nur mit Hülfe beigegebener Alphabete, die als Schlüssel dienen, mühsam zu entziffern ist. In allen diesen Arten waltet der römische Charakter vor, nur die bei den Curien, besonders der römischen, gebräuchlichen, mit Ausnahme der Brevenschrift, litera da Brevi, welche wenig von der gewöhnlichen cancellaresca abweicht, tragen mehr ein gothisches Gepräge, z. B. die der päpstlichen Bullen, bollatica, welche an die altehrwürdige formata erinnert, die cortigiana, eine kleine Suppliken-, und die grössere, imperiale, eine Diplomenschrift, welche die Anfangsbuchstaben sowohl als die langen des kleinen Alphabets ungebührlich in die Länge zieht und sonderbar verschnörkelt. Auch eine grosse Fractur kommt darunter vor, welche francesca genannt wird.

Um diese verschiedenen Schriftarten in guten Mustern festzuhalten und zugleich dem Schreibunterricht in Theorie und Praxis eine sichere und erleichternde Grundlage zu geben, wurden von italienischen Schreibmeistern, unter denen ein gelehrter Mathematiker und ein Notarius voransteht, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts die ersten Schreibbücher abgefasst. Zu ihrer Verbreitung durch den Druck war jedoch die Typographie nur wenig geeignet, denn wäre sie auch der Cursivschrift nicht so abhold gewesen, wie wir oben sahen, so würde es sich doch nicht der Mühe und Kosten verlohnt haben, einen ganzen Apparat von Stempeln, Matrizen und Lettern für jede von so vielen Schriftarten anzuschaffen, lediglich um damit eine Probe von wenigen Zeilen zu drucken. Weit leichter und wohlfeiler war es dagegen, diese Proben und selbst kurze mit ihnen auf einerlei Blattseite stehende Erläuterungen, wenn diese auch mit Lettern gedruckt werden konnten, in Holztafeln zu schneiden und nur den auf einer oder mehreren Seiten fortlaufenden Text allein dem Letterndruck übrig zu lassen. So gewann die Holzschneidekunst eine neue Klasse von Büchern, die, weil sie ganz oder grösstentheils xylographisch gedruckt waren, mit Recht als ihr angehörig zu betrachten sind und in deren Besitz sie sich das ganze XVI. Jahrhundert hindurch

erhalten hat, bis sie daraus durch die Kupferstechkunst verdrängt ward. Bisher hat man den xylographischen Bücherdruck mit dem Ende des XV. Jahrhunderts für abgethan gehalten und nur dem kleinen, ihm eigenen, sehr isolirt dastehenden Kreise von Bilderbüchern für das Volk, meist religiösen Inhalts, sowie von bilderlosen Schulbüchern zum Elementar-Unterricht im Lateinischen, Aufmerksamkeit geschenkt. Aber die Schreibbücher sind eine eben so eigenthümliche Gattung xylographischer Bücher wie die vorigen, unterscheiden sich jedoch sowohl von diesen als von den durch den Holzschnitt illustrirten typographischen des XVI. Jahrhunderts dadurch, dass in ihnen Schriftmuster an die Stelle der Bilder treten und dass jene als Hauptsache durch den Text, nicht umgekehrt wie dort, der Text als Hauptsache durch den Holzschnitt illustrirt wird. Die Schreibbücher verdienen daher, dass sie in einer vollständigeren Geschichte der Holzschneidekunst, als wir sie bis jetzt besitzen, da wo von ihrer Stellung zu der mit ihr verschwisterten Typographie und von ihrem Antheil an dem Bücherdruck überhaupt die Rede ist, nicht länger mit Stillschweigen übergangen werden, sondern ihnen die gebührende Stelle angewiesen werde. In den altitalienischen wechselt der gewöhnliche Reliefholzschnitt häufig mit dem vertieften oder Holzstich ab, welcher letztere die Schrift im Abdruck weiss auf schwarz erscheinen lässt, als wäre sie mit Kreide auf einer schwarzen Tafel geschrieben, welches sie in die Augen fallender macht. Auch im Bilddruck kommen, jedoch selten, Beispiele einer ähnlichen Behandlung der Zeichnung vor. In den altitalienischen Schreibbüchern ist der schwarze Grund durch in die Platte eingestochene Punkte weiss punktirt, wahrscheinlich um dadurch die Einförmigkeit desselben zu unterbrechen, welches die Engländer in der xylographischen Kunstsprache „to kill the black“ nennen. Um die Mitte des Jahrhunderts verliert sich die Punktirung.

In ihrer Einrichtung haben die ersten italienischen Schreibbücher sonst noch Folgendes mit einander gemein. Ihr Format ist klein Quart oder Octav, sie haben Signaturen, aber weder Blatt- noch Seitenzahlen, die Blätter sind auf beiden Seiten bedruckt, und diese häufig mit einer Einfassung von Randstrichen umgeben. Was mit Lettern gedruckt ist, wird im Folgenden bei jedem Buch besonders bemerkt werden. Alles Uebrige ist sauberer Holzdruck, in der Regel ohne Bilder, bis auf ein einziges von der Grösse einer ganzen Seite, welches sich in allen diesen Büchern wiederholt und ungefähr wie in dem Schaufenster eines Schreibmaterialienladens sämmtliche Werkzeuge und Geräthe, deren man sich zum Schreiben bedient, in gefälliger Anordnung darstellt, und zwar so, dass ein Lineal und ein Winkelhaken auf drei Seiten die Einrahmung bilden. Die Schriftproben sind einestheils einzeln oder mehrere zusammen und oft mit den dazu gehörigen Alpha-

beten auf selbstständigen Tafeln geschnitten. die, ohne Zusammenhang mit einander, jede eine Seite einnehmen, und bestehen, wenn sie nicht zugleich von ihrer eignen Schreibart sprechen, in Distichen, Fragmenten aus Urkunden, Wechsel- und anderen Briefen oder sonstigen Zeilen in italienischer, selten lateinischer, bei fremden Proben auch wohl in der Landessprache. Anderntheils sind es eben solche Tafeln, aber mit Capital-, Versal- und Minuskel-Alphabeten in vergrössertem Maassstabe, welche oft mehr als eine Seite einnehmen und entweder als Vorschrift dienen oder die geometrische Construction der Buchstaben anschaulich machen sollen, auf welche damals grosses Gewicht gelegt ward. Wie die Baumeister von den Elementen und Figuren des Euklides ausgingen und aus denselben in ihren Rissen die Grundformen der Gebäude im Ganzen und in ihren Theilen hervorgehen liessen, wie sie die Säulenordnungen gewissermassen zum Alphabet der Baukunst gemacht hatten, so sahen auch die Schreibmeister die Alphabete als die Säulen ihrer Kunst an, und suchten ihnen ein wissenschaftliches Fundament zu geben. Vor Allem wurde das römische Capital-Alphabet wegen seiner einfachen schönen Verhältnisse dazu ausersehen, und zwar der gewöhnlichen Annahme nach zuerst von Albrecht Dürer in seiner Anweisung zur Messung mit dem Zirkel und Richtscheit (Nürnberg 1525, fol.). Indessen ist ihm schon der Minorit Lucas Pacioli in seinem italienisch geschriebenen Werk: De divina proportione (Venet. 1509), mit einer Anleitung, den Capital-Buchstaben die rechte Proportion zu geben, vorausgegangen. Am ausführlichsten handelte diesen Gegenstand Geoffroy Tory aus Bourges in Frankreich ab, in dem von ihm zuerst in Paris 1529 gedruckten und herausgegebenen Champ-fleury, einem Buch, welches, obgleich es auch Tafeln mit Alphabeten enthält, doch kein eigentliches Schreibbuch ist, sondern hauptsächlich mit der „Art et science de la deue et vraye proportion des lettres Attiques — — proportionées selon le corps et visage humain“ zu thun hat. Er ist mit seinen italienischen Vorgängern, selbst mit der Dürer'schen Messkunst bekannt, aber sie befriedigen ihn nicht. Seine Belesenheit in den alten Classikern und seine ausschweifende Phantasie lässt ihn vermittelst zehntheiliger Quadrate, in welchen er die Buchstaben beschreibt, Aehnlichkeiten der letzteren mit dem menschlichen Körper und Gesicht oder der Zahlenverhältnisse in seinen Quadraten mit denen der menschlichen Gliedmaassen, mit den neun Musen und ihrem Vorsteher Apoll, oder den sieben freien Künsten, oder sogar mit den sieben Löchern in Virgil's Hirtenflöte finden, deren Entdeckung als eben so vieler Geheimnisse er sich rühmt und stolz darauf ist, durch Auslegung des nach seiner Einbildung darunter verborgenen Sinnes, die Schätze alter verloren gegangener Weisheit wieder an's Licht gezogen zu haben. So verwandelt er den den römischen Capital-Buchstaben gegebenen Namen antiques in

attiques, um sie auf die Griechen zurückzuführen. Als Buchdrucker ist er merkwürdiger wie als Schriftsteller, denn er hat den Styl der Renaissance in die xylographische Ausschmückung und Illustration der Bücher, namentlich der franz. Heures, eingeführt, und seine Holzschnitte sind den berühmten des aldinischen Somnium Poliphili von 1499 an die Seite zu setzen. Die ersten italienischen Schreibbücher haben statt des römischen Capital-Alphabets die gothische Minuskel in vergrössertem Maassstabe gewählt, um deren geometrische Construction zu versinnlichen, vielleicht weil sie die Sache in Bezug auf die römischen Capital-Buchstaben schon durch Pacioli und Dürer für abgethan hielten. Die auch hier in Anwendung gebrachte Art der Buchstabenprojection mittelst Lineal und Zirkel ist aber sehr complicirt wegen der Menge von Ecken und kleinen Rundstrichen. Auch ist damit um so weniger etwas ausgerichtet, als es an allen Regeln zur Bestimmung der festen Punkte fehlt, aus denen diese Linien und Zirkel zu beschreiben sind. Der in den vorangehenden Jahrhunderten übermässige Gebrauch der Abbreviaturen verschwand im XVI. Jahrh. nach und nach fast ganz. In den Schreibbüchern, von denen hier die Rede ist, findet sich durchweg nur eine Seite den Abkürzungen gewidmet, welche die Höflichkeitsbeiworte in den Anreden an geistliche und weltliche Personen, wie beatissimo, benignissimo etc., an denen die italienische Sprache so reich ist, fortdauernd zu erleiden pflegten. Von fremden Sprachen sind in jedem Buche nur die Alphabete der Hebräer, Griechen und Araber stehend, erst später kommen noch Schriftproben anderer europäischer Völker und morgenländische Alphabete hinzu; letztere sind zwar meist unecht, doch werden wir mit so fabelhaften Alphabeten verschont, wie die der himmlischen Heerschaaren und Engel, Adams, Enochs und anderer Altväter, mit welchen paläographische Bücher noch bis in's vorige Jahrhundert hinein ihr Unwesen trieben. Nur das letzte der hier beschriebenen Bücher hat auch sonderbare und bizarre Schriftarten, Geheimschrift, monogrammatische Aufgaben und Rebus in seinen Kreis gezogen und giebt gewissermaassen zum Nachtisch einige Beispiele davon. Ausser den hin und wieder bei in dem Text der Muster enthaltenen oder in specieller Beziehung auf dieselben ihnen hinzugefügten Anweisungen, wird der allgemeine theoretische Schreibunterricht meist erst gegen das Ende der Bücher auf einer Reihe von Textseiten, und zwar bei jedem folgenden mit zunehmender Ordnung und Ausführlichkeit, vorgetragen. Er erstreckt sich hauptsächlich über die mit der Feder nach und nach zu bewerkstelligende Formation der einzelnen Buchstaben des kleinen Alphabets der gewöhnlichen Kanzleischrift aus ihren ersten Elementen und Grundstrichen, über ihre Zusammensetzung und Verbindung zu Worten, und über das was nöthig ist, um ihnen in Worten und Zeilen Uebereinstimmung und Ebenmaass zu geben,

so wie über den Schnitt und die Führung der Feder und über die Natur und den Gebrauch der verschiedenen Schreibmaterialien mit angehängten Tintenrecepten. Da Schreiben und Rechnen Hand in Hand mit einander zu gehen pflegen, so macht auch wohl ein besonderer arithmetischer Anhang den Beschluss.

Wir gehen nunmehr zu den einzelnen Büchern und deren Verfassern in chronologischer Ordnung über.

1. Der erste Name, den wir zu nennen haben, ist der des Sigismondo Fanti, eines zu Anfang des XVI. Jahrhunderts lebenden gelehrten Mathematikers, Architekten, Astrologen und Dichters aus Ferrara, dessen Triompho di Fortuna, Venez. Agost. da Portese ad instantia di Jac. Giunta, 1526 fol. wir schon in unserer Abhandlung über die Loosbücher des Mittelalters (Serapeum 1850, Nr. 4) als das sonderbarste und umfassendste aller Bücher dieser Art, mit zum Theil trefflichen Holzschnitten ausgestattet, beschrieben haben. Wenn dort gesagt wurde, dass kein gleichzeitiger oder späterer italienischer Schriftsteller von Fanti Notiz genommen und seine vielen dort angeführten Schriften, worunter auch eine Theorica et pratica del modo scribendi, wahrscheinlich alle noch ungedruckt geblieben wären, so ist dies aus Gualandi's Ugo da Carpi, Bologna 1853, 8. dahin zu berichtigen, dass Ughi, Guarini, Libanori, Borsetti, Baroffaldi und Andere, die wir nicht bei der Hand haben, seiner gedenken und sein Schreibbuch im Druck erschienen ist, unter dem Titel:

Theorica et pratica de more scribendi fabricandique omnium literarum species. Venet. per Joan. Rubeum 1514. 4.

Es ist dem Alfonso d'Este gewidmet und in 4 Bücher getheilt. Ein Exemplar befindet sich auf der Bibliothek zu Ferrara und ausserdem ein Manuscript unter dem Titel: Theorica scribendi, welches dasselbe Werk des Fanti sein und mit dem gedruckten von 1514 übereinstimmen, aber schon im XV. Jahrhundert geschrieben sein soll. Leider hat Gualandi unterlassen, dies näher festzustellen und uns von dem Inhalte des Buches, welches so selten ist, dass es auch bei Brunet vergebens gesucht wird, bei Gelegenheit des angeblich von Hugo da Carpi geschnittenen Thesauro (siehe weiterhin Nr. 4) speciellere Nachricht zu geben, wozu er am besten im Stande war. Da alle alten Zeugnisse darüber einig sind, dass Fanti's Schreibbuch das erste gewesen sei und den folgenden zum Vorbild gedient habe, so mussten wir wünschen, sie mit einander vergleichen zu können, um daraus zu ersehen, was die folgenden aus jenem ersten geschöpft haben oder Neues bringen. Jetzt aber sind wir gezwungen, auf jede Kenntniss ihres Verhältnisses zu einander Verzicht zu leisten und uns auch in Bezug auf Fanti selbst mit der blossen Vermuthung zu begnügen, dass er früher gelebt habe, als gewöhnlich angegeben wird. Wäre die in der Bibliothek zu Ferrara befindliche Handschrift wirklich das Original

seines gedruckten Schreibbuchs und schon vor 1500 geschrieben, so müsste eher geglaubt werden, dass er nicht lange nach 1526, dem Datum seiner Dedication des Triompho di Fortuna an Clemens VII., gestorben sei, als dass er nach Zani's Angabe noch 1550 gelebt habe. Wir bemerken nur noch, dass der oben schon angeführte Geoffroy Tory ihn in seinem Champ-fleury von 1529 einen „noble ferrarois, qui enseigne escripre maintes sortes de lettres" nennt, aber seine Theorica von 1514 nicht kennt, sondern nur den vorgedachten Thesauro, den er, durch den Titel verführt, von Fanti selbst verfasst hält, ein Irrthum, den nach ihm auch Breitkopf (Versuch über die Spielkarten, II. p. 36) wiederholt hat.

2. Von Fanti's Nachfolgern ist Vicentino der nächste. Er hiess mit seinem vollständigen Namen Ludovico degli Arrighi (de Henricis) Vicentinus und lebte zu Rom um 1523, wo er sich in einer Urkunde von diesem Jahr unterschrieben hat Ludov. de Henr. laicus vicentinus, publicus imperiali auctoritate notarius. Er war nicht bloss, wie hieraus hervorgeht, kaiserlicher Notar, sondern auch Buchdrucker, Buchhändler und Schreibmeister. Bald allein, bald in Gemeinschaft mit Lautitio Pagno, druckte er zu Rom, unter Anderem 1524 die Sophonisbe und kleine Stücke des Trissino mit einer neuen Art von Kurrentschrift. Trissino sagt von ihm: er habe diese Type in Rom zuerst eingeführt und nicht nur alle seine Zeitgenossen in der Schreibkunst übertroffen, sondern auch neuerlich die Mittel erfunden, Alles, was man früher nur durch die Feder leisten konnte, durch den Druck zu bewerkstelligen. (Apostolo Zeno in Fontanini's Bibliotheca I, 28.) Letztere Angabe geht offenbar auf das Schreibbuch Vicentin's, welches, wie unter Nr. 4 weiter ausgeführt werden wird, soeben erst erschienen war, und, mit seinen schönen, wahrscheinlich von Hugo da Carpi in Holz geschnittenen Schreibmustern, als den ersten in ihrer Art, geschmückt, in Italien nicht geringeres Aufsehen erregen musste, als das, welches die mit Schreiberzügen verzierte Druckschrift des Buchdruckers Joh. Schönsperger d. ält. im Theuerdank, Nürnberg 1517, fol., vorher schon in Deutschland erregt hatte.

1525 scheint Vicentino von Rom nach Venedig übergesiedelt zu sein, denn wir finden unter einer Schriftprobe aus einem italienischen Wechselbrief von 1525 seinen Namen mit dem Beisatz „scribebat Venetiis" statt des sonst häufigeren „Romae".

Brunet IV, 605 (unter Vicentino), der ihn für Denjenigen hält, welcher den italienischen Schreibbüchern die Bahn gebrochen, giebt das Seinige und dessen Ausgaben folgendergestalt an:

La Opera di Ludovico Vicentino da imparare a scrivere littera cancelleresca etc. In Roma per invenzione di Ludo. Vicentino, scrittore (1523). Angehängt ist ein kleiner Tractat: „Del modo di temperare la penna con le varie sorti di lettere."

Wiedergedruckt Venet. per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1533, 4. und desgleichen 1539, 4.

Esemplario di scrittori, il quale insegna a scrivere diverse sorti di lettere, da Lud. Vicentino. Rom. 1557, 4., worin das Buch des Vicentino mit dem des Palatino von 1556 (weiterhin unter Nr. 5) verbunden ist.

Regula da imparare a scrivere varii caratteri di lettere con le suoi compassi. Venet. 1632, 4., ist eine der letzten Ausgaben des Vicentino.

Wir fügen nur noch hinzu, dass auf die erste Ausgabe seines Buches von 1523 eine zweite, im Vorigen nicht angegebene von 1525 gefolgt ist, und dass es früher, als mit dem des Palatin, schon mit dem Buch des Tagliente (unter Nr. 3) vereinigt, in dem Thesauro di scrittori 1535 (unter Nr. 4) angetroffen wird, wohin wir auch wegen seines specielleren Inhalts verweisen müssen, da es uns nicht gelungen ist, eine für sich bestehende Ausgabe desselben aufzutreiben.

3. Bald nach Vicentino trat Gio. Anton. Tagliente mit einem neuen Schreibbuch nach dem Muster des vorigen auf, welches er dem Venetianischen Staatssecretair Hieronymo Diedo oder Dedo dedicirte. Aus dieser undatirten Widmung erfahren wir über ihn weiter nichts, als dass er mit seinem Sohn Pietro allen Fleiss auf dies Buch gewandt habe.

J. de Yciar in seinem spanischen Schreibbuch unter dem Titel: Recopilacion intitulada Orthographia pratica. Caragoça 1548, 4. Blatt B. 4, wo er des Vicentino und Tagliente gedenkt, nennt diesen einen Nachahmer von jenem (a quien el imitò). Breitkopf kehrt die richtige Ordnung um, indem er ihn zu einem Nachahmer des unter Nr. 5 folgenden Palatino macht und den Vicentino erst nach Tagliente nennt. Letzterer war Schreibmeister und lebte gegen Ende der 20er Jahre des XVI. Jahrhunderts in Venedig. Der Titel seines Buches lautet vollständig:

Lo presente libro insegna la vera arte de lo excellente scrivere de diverse varie sorti de litere le quali se fano per geometrica ragione et con la presente opera ognuno le potra imparare in pochi giorni per lo amaestramento ragione et essempli come qui sequente vederai. Darunter: Opera del Tagliente novamente composta. Nach Brunet IV, p. 389 (unter Tagliente) erschien es Venet. Gio. Anton. e fratelli (Nicolini) da Sabbio 1529, auch 1530 und 39.

Nachgedruckt Antw. Johann Loe 1545, so wie 1550, 28 Bl. 4.

Venet. Franc. Rampazetto 1546, 1563 und 1565, 26 Bl. 4.

Arte dello scrivere, sine loco, 1561, 24 Bl.

Dazu kommt eine von Breitkopf (cit. loc. p. 36) angeführte Ausgabe mit dem hier oben gegebenen Titel, Venet. 1545, 4., von 28 Blatt, deren Drucker er nicht nennt; und endlich:

Die Ausgabe s. l. von 1532, welche, wie wir unter Nr. 4 sehen werden, dem Thesauro de scrittori von 1535 mit Vicentin's Schreibbuch einverleibt ist.

Von den gedachten Ausgaben liegen uns durch gütige Mittheilung des Hofkalligraphen Herrn Schütze, der die reichste und schätzbarste Sammlung von älteren, die Schreibkunst betreffenden Büchern in Berlin besitzt, die Venetianische von 1563 und die Antwerpner von 1550 vor, daher wir im Stande sind, über deren Inhalt Folgendes anzugeben, indem wir mit der Venetianischen den Anfang machen:

Das Buch besteht aus einer einzigen Lage von dreizehn in der Mitte gefalzten und ineinander gelegten Halbbogen, also aus 26 Quartblättern, von denen die 14 ersten jedes mit einem Buchstaben von A—O bezeichnet sind.

Blatt 1 und 2 enthalten den Titel mit der Jahreszahl 1563 darunter und die Dedication; jener steht in einem Schild über dem unteren Absatz und ist sammt diesem mit doppelten Randstrichen eingefasst, welche die ganze Seite umgeben. Bei der Dedication fällt auf, dass die erste Seite derselben mit kleinen Lettern, die anderen aber, wie der Titel, mit einer grösseren, in Holz geschnittenen Kanzleischrift gedruckt sind.

Blatt 3—11 folgen die Proben der in der Dedication summarisch angegebenen Kanzlei- und anderen Schriftarten mit ihren Alphabeten, jedoch nicht überall in gehöriger Ordnung, und mit der cancellaresca commune anfangend. Blatt 4 wird gesagt, die grossen Herren liebten es, wenn sie mit Schreiberzügen (con qualche gagliardo tratto) verziert sei, daher sie von hier aus durch zunehmende Verschnörkelung und Verschlingung der Buchstaben bis zur höchsten Stufe der trattizata auf Bl. 6 b, steigt, deren Hauptschlüssel die Alphabete auf Bl. 4 sind. Wir setzen die ganze Seite entziffert hierher, welche also lautet: „Questa altra sorte di litera la si adimanda litera fantastica tuta trattizata si come tu vedi. et volendo la imparare, io te o scritto questa mostra per tuo essemplo et opera.“ Welchen Beifall diese Schrift gefunden hat, ist daraus abzunehmen, dass sie auch in späteren italienischen und fremden Schreibbüchern vorkommt und dass wörtlich dasselbe Muster noch hundert Jahre nachher auf der zweiten Seite eines Meisterstücks deutscher Krypto-Kalligraphie wieder erscheint, welches 1622 auf 72 Pergamentblättern in Quer-Folio prächtig geschrieben in dem Kupferstich-Cabinet des königlichen Museums zu Berlin bewahrt wird.

Dazwischen eingeschoben ist Blatt 5 a., die Tafel der Abbreviaturen von Höflichkeitsbeiworten in schriftlichen Anreden, und Bl. 5 b. und 6 a. zwei Proben von Notariats-Schrift, nodaresca (sic), schief nach rechts und nach links liegend. Bl. 7—10 enthält meist Proben der Kaufmanns-Schrift mit Unterscheidung der

genuesischen, venetianischen und florentinischen; auch kommt eine fiorentina naturale und bastarda vor. Bl. 8 b. ist eine Probe der imperiale eingeschaltet. Bl. 9 hat unter einem grossen Kanzlei-Alphabet ein Distichon in Lettern-Druck. Bl. 11 giebt die Bullenschrift und kleine Proben der antiqua tonda.

Blatt 12—14 hat zuerst das angebliche Alphabet der Perser, Araber, Afrikaner und Tartaren in 32 Feldern mit den Namen der Buchstaben. Es ist dies das arabische Neschi, nur etwas roh und ungenau dargestellt, dessen sich, jedoch in veränderter Art, auch die Perser, Türken und mauritanischen Araber, nicht aber die Tartaren, bedienen. Dann auf 2 Seiten ein verschnörkeltes grosses Versal-Alphabet, in eben so viel Abtheilungen als Buchstaben, und gleichfalls auf 2 Seiten, aber weiss auf schwarz (wie alles Folgende bis Bl. 17), zwei römische Capital-Alphabete von verschiedener Grösse, endlich eine Seite mit einem Monogramm, welches aus den Hauptbuchstaben H. I. E. und vielen anderen gruppenweise auf denselben zerstreuten besteht, die zusammen die Worte „Hieronymo Dedo gran secret.“ bilden, welchem das Buch gewidmet ist.

Blatt 15—18 haben auf der ersten Seite 3 Täfelchen untereinander, die beiden obersten mit Proben einer römischen formata und einer stehenden cancellaresca, von Schreiberzügen umgeben, das unterste von trattizata; dann auf 2 einander gegenüberstehenden Seiten, mit dem Anfang auf der Rechten, das hebräische Alphabet von 22 Buchstaben, in einer grossen Manuscriptenschrift, welche mit rautenförmigen Punkten über gewissen Buchstaben (Tuggin oder coronamenta genannt), mit einer lilienförmigen Verzierung am unteren Ende einiger anderer und mit Ringelchen (den sogenannten Circellis) versehen ist. Darauf folgen zwei Seiten mit einem Versal-Alphabet, welches dem auf Bl. 12 und 13 ähnlich, aber weiss auf schwarz und aus dem Vicentino entlehnt ist, wo es, wie wir weiterhin unter Nr. 4 sehen werden, am Schluss dessen Unterschrift hat, statt welcher in dieser Copie die Worte stehen: „Invia virtuti nulla est via.“ Weiter eine Seite mit Lettere franzesche, einer grossen neugothischen Fractur, schwarz auf weiss, und eine Seite mit einem neugothischen Minuskel-Alphabet von mehr als einem halben Zoll Höhe. Die letzte Seite hat einen schlechten Holzschnitt in vier Abtheilungen, die ein Schiff, eine Schweineheerde, eine Vorrathskammer und eine Hühnergruppe darstellen.

Blatt 19—21 folgt die geometrische Construction des gothischen Minuskel-Alphabets mit der Chiffre nhs endigend, in 2 Zoll hohen Buchstaben, 6 auf jeder Seite, zuletzt ein Holzschnitt, in welchem ein Zettel mit: „la virtù al huomo sempre resta, ne morte nel po privar di questa.“ Zwischen drei verwundeten Herzen und einem Zettel mit „Tu vedrai“ darunter.

Blatt 22 unter der Ueberschrift: Lettera formata. Proben derselben, unten das griechische Alphabet, auf der Rückseite der Holzschnitt mit den Schreibinstrumenten.

Blatt 23—26 ist der Text der Anleitung zur Schreibkunst in Letterndruck, mit Holzschnitt-Initialen, unter denen ein P, in welchem die Inschrift: Schola virtutum, unter geometrischen Figuren, weiss auf schwarzem Felde, steht. Wo von der Wahl des Papiers die Rede ist, wird die Charta da Fabriano empfohlen. Dieser Ort, in der Mark von Ancona, besass die ältesten Papierfabriken in Italien und ist schon durch den alten Juristen Bartolus in der Mitte des XIV. Jahrhunderts in seinem Werk: De insigniis et armis, als solcher angeführt worden. Man sieht, dass dieses Papier noch bis in's XVI. Jahrhundert seinen Ruhm behauptet hat. Auf der letzten Seite steht das Distichon: Non sia duro a chi virtute impende, che gola (Dachtraufe) col tempo un sasso fende, in geschnittener verschlungener Schrift, darunter in Letterndruck eine kurze Schlussrede des Verfassers, in der er sich einen wohlbestallten Schreibmeister des Staats von Venedig (provisionato del Sereniss. Dominio Vinitiano per insignare questa virtù del scrivere) nennt, und die Adresse des Buchdruckers: In Venet. per Franc. Rampazetto 1563.

Der Antwerpner Ausgabe von 1550 liegt eine ältere als die vorstehende zum Grunde, mit der sie jedoch in Form und Inhalt bis auf folgende Abweichungen übereinkommt. Die Tafeln sind den venetianischen aufs Genaueste nachgeschnitten. Der Druck ist frischer und schärfer als in jenen schon etwas abgenutzten. Den Blattzahlen fügen wir die correspondirenden der venet. Ausgabe in Klammern bei, wiederholen aber, dass die Blätter in beiden unbeziffert und die Zahlen ihnen nur von uns gegeben sind. Das Buch besteht aus 7 Bogen mit den Signaturbuchstaben A bis G, deren jeder eine Lage von 4 Blatt bildet, zusammen 28 Blatt, also 2 mehr als die vorige. Der Titel hat keine Jahrzahl und die ganze Dedication, so wie das Distichon auf Bl. 7 a. (9 a.), ist hier, und zwar letzteres in verschlungener Schrift in Holz geschnitten; Blatt 7—10 und 15—22 ist die Folge der Seiten eine andere, die beiden Holzschnitte (Bl. 18 b. und 21 b.) fehlen, dafür ist Bl. 21 a. ein französisches gereimtes Paternoster, welches eine Seite einnimmt, hinzugekommen, und die Anweisung zur Schreibkunst am Schluss, die dort mit kleinen italienischen Lettern auf 4 Seiten zusammengedrängt ist, nimmt hier, mit dem dazwischen gedruckten Holzschnitt der Schreibinstrumente (Bl. 22 b.) die letzten 7 Blatt ein, die bis auf 1½ Seiten Letterndruck in Kanzleischrift geschnitten sind. Das Distichon dort auf der letzten, hier leeren Seite ist weggefallen und die vorletzte schliesst unter der Schlussrede des Verfassers: Antw. ex officina Joan. Loei 1550.

Wir gehen nunmehr zu:

4. dem Thesauro de scrittori über, dessen weitschweifiger italienischer Titel bei Brunet IV. 536 (unter Ugo), Gualandi p. 36 und Weigel Kunstcat. XXVII. Nr. 20849 abgedruckt ist, daher wir ihn nicht wiederholen, sondern nur bemerken wollen, dass darin über Inhalt und Verfasser des Buchs gesagt wird, es lehre sowohl praktisch als theoretisch mit Hülfe der Geometrie die verschiedenen Arten von Schrift, auch fremder Sprachen, schreiben, und sei zu dem Ende mit vielen schönen Exempeln ausgestattet; ferner sei alles dieses aus den bewährtesten Schriftstellern gezogen, hauptsächlich aus dem berühmten Sigism. Fanto, einem Edlen aus Ferrara, der ein grundgelehrter Mathematiker und Baumeister und der Erfinder der Messung und Construction der Buchstaben gewesen sei. Geschnitten sei das Buch von Hugo da Carpi. In einem besonderen Absatz heisst es: „Auch wird gelehrt, die Feder nach Verschiedenheit der Schriftart zu schneiden, die Güte der Federn und des Papiers kennen zu lernen, Dinte verschiedener Art zu machen und andere Geheimnisse, die einem tüchtigen und vollkommenen Schreiber nöthig sind. Die Vorrede an den Leser ohne Datum und Unterschrift sagt ferner: so Gutes und Nützliches über andere Wissenschaften geschrieben sei, so wenig habe man für die edle Schreibkunst, obgleich sie die Pforte zu allen übrigen sei, gethan. Deshalb habe sich eine Gesellschaft (Accademia) vieler der besten und bewährtesten Sachverständigen vereinigt, diesen Thesauro zu compiliren, welcher die verschiedenen Schriftarten, wie cancellaresche, mercantesche, formate, corsive, antiche, moderne, notaresche, littere da Brevi, da Bolle, supplicationi, litt. imperiale et ciffere, de le quale alcune sono trattizate, et alcune senza tratti enthalte, nebst einer Menge von italienischen und anderen Alphabeten fremder Sprachen, Regeln, Lehren und Geheimnissen der Schreibkunst; welches Alles von den verschiedenen Autoren so und nicht anders ordinirt, beschlossen und festgestellt worden sei, ohne sich jedoch von den Rathschlägen und Meinungen, von der Ordnung und Wissenschaft des Fanti zu entfernen, welcher der beste Führer und sicherste Steuermann sei.

Wir werden uns aber bald überzeugen, dass es mit dem Thesauro eine andere Bewandtniss haben müsse, als die eben angegebene, indem er aus drei verschiedenen Stücken besteht, von denen die beiden ersten und hauptsächlichsten nichts Anderes sind, als die früher schon einzeln erschienenen Schreibbücher des Vicentino und Tagliente (siehe Nr. 2 und 3 vorher) in Eins zusammengeschmolzen. Das dritte Stück ist ein arithmetischer Anhang zum Gebrauch beim Rechnen, an dessen Schluss sich ein gewisser Angelo aus Modena, wahrscheinlich ein Rechenmeister (Abacista), als Verfasser nennt. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir den unbekannten Herausgeber für einen Buchhändler halten, der wahrscheinlich in den Besitz der Original-Platten zum Vicentino

und Tagliente gekommen war und sich dadurch veranlasst fand, sie zu einem Wiederabdruck zu benutzen, welchen er mit der Zugabe des Angelo unter dem Titel eines Thesauro de scrittori in die Welt schickte und ihm den Anschein einer neuen Arbeit zu geben suchte, die alle vorhergegangenen dieser Art überflüssig mache. Einen Betrug kann man dies geradezu nicht nennen, denn er hat uns die vorangegangenen Arbeiten selbst wiedergegeben, deren wahre Verfasser er zwar verschweigt, indem er nur den Fanti als ihren Führer nennt, deren Namen er aber nicht verheimlicht, sondern sie überall, wo sie auf den Original-Platten standen, hat stehen lassen. Dass sie jedoch mit anderen in eine gesellschaftliche Verbindung zur Anfertigung des Thesauro sollen zusammengetreten sein, ist eine Erfindung, die sich aus dem Buche selbst widerlegt und die er sich zur Beschönigung seiner Buchhändlerspeculation erlaubt hat, weshalb ihm nicht mit Unrecht der Vorwurf zu machen ist, dass er das Sachverhältniss mehr zu verdunkeln gesucht als sich offen und der Wahrheit gemäss darüber ausgesprochen habe. Auf die Angabe, dass Hugo da Carpi der Formschneider der Tafeln sei, werden wir weiter unten zurückkommen.

Ehe wir zur näheren Beschreibung des Buchs und den daraus zu schöpfenden Beweisen für die so eben vorgetragene Ansicht übergehen, bemerken wir über die Ausgaben desselben Folgendes: Brunet giebt a. a. Ort 3 derselben an, die sich nur dadurch zu unterscheiden scheinen, dass die erste unter dem Titel die Worte: ne lanno di nostro signore MDXXV, und Signaturen von A bis K, die zweite ohne Jahr, 48 Bl. mit Signaturen anderer Art, die dritte: ne lanno di nostra salute MDXXXV, und 50 Bl. mit denselben Signaturen, wie die vorige hat. Von dieser ist unser vollständiges Exemplar, früher bei R. Weigel; zwei andere Exemplare befinden sich nach Gualandi in Parma, und zwar das eine in der dortigen Bibliothek, welchem zwei Blätter fehlen, das andere im Privatbesitz. Auch die Bibliothek zu Ferrara und Gualandi selbst besitzen zwei defecte Exemplare, deren jedes Blätter hat, die dem anderen fehlen, und die von verschiedenen Ausgaben sein sollen. Das des Gualandi ist von frischem Druck und handschriftlich bezeichnet: „di Ludovico Vicentino, viveva in Roma 1523.“ Aus unserem Exemplar von 1535 entnehmen wir über Beschaffenheit und Inhalt Folgendes:

Es besteht aus einer einzigen Lage von 25 in einander gelegten Halbbogen, die, in der Mitte gefalzt, ein Volumen von 100 bedruckten unbezifferten Seiten geben, welche abwechselnd mit einfachen oder doppelten Randstrichen eingefasst sind oder nicht, und 6—7 Zoll Höhe und 3½—4½ Zoll (altes Pariser Fussmaass) Breite haben. Die Folge der Halbbogen wird durch den Signaturbuchstaben A mit einer beigefügten Nummer, die, vom 3. Blatt mit A3 an-

fangend, bis A24 läuft, angezeigt. Blatt 23 hat unten blos die Bitte an den Buchbinder, diesen Halbbogen zwischen A22—A23 einzuschalten. A6—A10 sind mit der Feder richtig gestellt und die ursprünglichen Drucknummern dadurch undeutlich geworden. A11—A14 führen die unrichtigen Drucknummern 13, 14, 11 und 12. Die Ausgabe scheint daher mit denselben Platten wie die zweite gedruckt, und Blatt 23 noch hier hinzugekommen zu sein. Der Druckort (Venedig oder Rom) ist so wenig wie der Drucker und Verleger genannt.

Blatt 1a. enthält den oben schon angegebenen Titel, zwischen dessen beiden Absätzen sich zwei Hände zeigen, von denen die links ein A in den Zirkel fasst, die rechts mit der Feder ein S schreibt. In der Jahreszahl MDXXXV ist das letzte X und V kleiner und weiter auseinander gestellt, als die vorhergehenden Buchstaben, welches auf Veränderung einer früher dagewesenen Jahrzahl, die nur XX hatte, schliessen lässt. Blatt 1b. ist die oben schon erwähnte Vorrede, und zwar diese in Letterndruck.

Von Blatt 2—46 folgen nun die Blätter des Vicentino mit denen des Tagliente so vermischt, dass alles ungefähr Gleichartige beisammen steht. Unser Zweck erfordert es aber, das Eigenthum des Einen von dem des Anderen zu trennen und zuvörderst mit dem des Letzteren den Anfang zu machen, da sich solches aus der unter Nr. 3 beschriebenen venetianischen Special-Ausgabe von 1563 am sichersten ermitteln lässt, und wir nur das, was nach dessen Absonderung übrig bleibt, als dem Vicentino angehörig in Anspruch nehmen können. Im Folgenden stellen wir deshalb den Blattzahlen des Thesauro die entsprechenden jener Ausgabe in Klammern gegenüber.

Blatt 2 hat den Holzschnitt mit den Schreibinstrumenten (22b.) auf der einen und Proben der Antiqua tonda (11b.) auf der anderen Seite. Jener erscheint wie die übrigen Tafeln im Thesauro feiner und sauberer, als in den sonst sehr treuen Nachschnitten des Tagliente von 1563 und ist mit den beiden Händen auf Blatt 1a. die einzige bildliche Vorstellung im ganzen Buch.

Blatt 3a. ist der Titel von Tagliente's Schreibbuch: Lo presente libro in segna etc., wörtlich wie in (1a.). Unter dem Titelschild steht: Opera del tagliente, novamente composta con gratia nel anno di nostra salute MDXXXII, wo das dritte X kleiner als die übrigen, gleichfalls vermuthen lässt, dass die Tafel ursprünglich eine geringere Jahreszahl trug.

Blatt 3b.—7 sind die Proben der cancellaresca, notaresca und trattizata, wie in (3b., 4, 3a., 5, 6, 9a.), nur ist in 7b. das Distichon unten in trattizata geschnitten und nicht mit Lettern gedruckt.

Blatt 8b. mit 4 Proben, davon eine der Lett. formata in Doppelstrichen, hat nur diese mit (22a.) gemein, woselbst statt

der übrigen eine zweite Probe der formata, das griechische Alphabet und ein Distichon stehen.

Blatt 13—15 die Proben der mercantile, wie (9b., 10a., 7a., 10b., 7b., 8a.). In 14b. ist die Stellung der einen Probe unter der andern umgekehrt wie in (10b.). Bl. 15a. hat in der Mitte das Distichon: Eccho qui la virtù etc., statt dreier anderen in (7b.), die beiden Proben oben und unten sind unverändert.

Blatt 16 und 17b.: die Lett. imperiale, bollatica, francesca, wie (8b., 11a., 17b.).

Blatt 18 und 19: die Versal- und römischen Capital-Alphabete, wie (12b., 13, 14a.).

Blatt 21b., 22, 23a.: das grosse Monogramm, das hebräische und arabische Alphabet, wie (14b., 15b., 16a., 12a.).

Blatt 24, 25, 26a.: das geometrische Alphabet, wie (19, 20, 21a.).

Blatt 37b.—46a.: die Anweisung zur Schreibkunst, wie Bl. (23-26), wo sie durch kleinere Lettern und Weglassung zweier Tintenrecepte auf 7 statt 17 Seiten zusammengedrängt ist und die 6 Ragioni, welche Bl. 37b. und 38a. vorangehen, in den Text verarbeitet sind. Bl. 40a. enthält 3 Distichen und andere Schriftzeilen und Alphabete in gewöhnlichem Letterndruck und ist eine den Text unterbrechende Seite, die mit keiner anderen in Verbindung steht und ein blosser Lückenbüsser zu sein scheint. Wo von der Wahl des Papiers die Rede ist, wird hier, statt dess von Fabriano, das Papier mit dem Wasserzeichen der Sirene und dem Stern empfohlen, welches, wahrscheinlich weil es ein besonderes Schreibpapier war, in gleichzeitig gedruckten italienischen Büchern uns noch nicht vorgekommen ist.

Die Bl. des Tagliente, welche hier fehlen, sind die Dedication (1b. und 2), die drei schwarzen Täfelchen mit weisser Schrift (15a.), das aus dem Vicentino entlehnte weisse Versal-Alphabet auf schwarzem Grunde (16b., 17a.), das Minuskel-Alphabet desgleichen (18a.) und die beiden Holzschnitte (18b., 21b.). Aus dieser Vergleichung ergiebt sich also unzweifelhaft, dass mit Ausnahme der eben bezeichneten unerheblichen 9 Seiten das ganze Schreibbuch des Tagliente dem Thesauro einverleibt ist und den Hauptbestandtheil desselben ausmacht.

Wir haben daher nur noch die Blätter durchzugehen, welche nach Abzug des Tagliente, von Bl. 2—46 des Thesauro, für Vicentino übrig bleiben und liefern damit zugleich den am Schluss von Nr. 2 vorbehaltenen Nachtrag über den Inhalt seines Schreibbuchs, der aus dem dort angeführten Grunde nicht früher als hier gegeben werden konnte. Die übrig bleibenden Blätter sind die folgenden; die mit seiner Unterschrift versehenen haben seinen mehr oder weniger vollständig ausgeschriebenen Namen allein, oder mit Hinzufügung von: „scribebat“ oder „faciebat“, zuweilen

auch: „Romae“ oder „Venetiis“, wofür wir uns zur Abkürzung eines V, VR oder VV bedienen.

Blatt 8a. hat 4 Distichen, 2 davon in Kanzlei, 2 in trattizata, das oberste und unterste in Täfelchen, weiss auf schwarz.

Blatt 9 hat unter Ueberschriften auf fliegenden Zetteln oben a. lr̃a cortigiana di Roma, der Schreiber von Suppliken und anderen Scripturen, in einer Randeinfassung. b. Lr̃a da bolle, eine Probe dieser Schrift in lateinischer Sprache.

Blatt 10. a. Probe von Kaufmannsschrift; b. desgleichen mit einem grossen Alphabete oben. V.

Bl. 11. a. römisches Capital-Alphabet in einem Täfelchen, weiss auf schwarz, und lateinische Probe grosser römischer Rundschrift, (antiqua tonda); b. unter der Ueberschrift: „Da Merchanti“ eine Probe von Kaufmannsschrift.

Blatt 12. a. Kaufmannsschrift aus einem von 1525 datirten Wechselbrief. VV. b. unter der Ueberschrift: Littera da brevi, ein italienisches, „Marcus Antonius Casanova“ überschriebenes Lobgedicht von 6 Zeilen nebst 2 Alphabeten, Alles in einer von der gewöhnlichen cancellaresca nicht abweichenden Schrift. VR mit dem Datum 1523.

Blatt 17 a. unter der Ueberschrift: Littera per Notari, weiss auf schwarz in einem Täfelchen, eine Probe aus einem lateinischen Notariats-Act, datirt Rom 1523, mit der unter Nr. 2 angeführten vollständigen Unterzeichnung des Vicentino als Notar und Schreiber. V.

Blatt 20 hat auf beiden Seiten ein Minuskel-Alphabet von zollhohen, aus gebrochenen Bändern formirten Buchstaben, weiss auf schwarz.

Blatt 21 a. hat ein etwas kleineres Minuskel-Alphabet von gewöhnlicher Form, schwarz auf weiss.

Blatt 23 b. hat ein ähnliches Alphabet wie das vorige, aber weiss auf schwarz.

Blatt 26 b. — 35 enthält, unmittelbar auf die geometrische Construction der scharfeckigen gothischen Minuskel des Tagliente folgend, eine zweite von abgerundeter Minuskel, wo je zwei Buchstaben auf einer Seite stehen, mit Ausnahme eines wiederholten d und s, die jedes eine ganze Seite einnehmen. Die letzte Seite hat nichts weiter, als oben: „Dn̄s adjutor.“ VR. und unten ein kleines Alphabet.

Blatt 36. a. spricht in Form einer Probe der Kanzleischrift von der Verbindung der kurzen mit den nach oben oder unten darüber hinausgehenden langen Buchstaben des kleinen Alphabets. b. lateinische Probe von Bullenschrift. V. Ganz unten in grösserer Schrift: „Invia virtuti nulla est via“ in Fractur.

Blatt 37 a. die Worte: „Litt. da Bolle antiche“ in drei Zeilen ganz grosser und drei lateinische Zeilen derselben kleinen Schrift. V.

Blatt 46 b. die letzte Hälfte desselben Versal-Alphabets, welches vollständig auch bei Tagliente (16 b. und 17 a.) vorkommt und daselbst dem Vicentino nachgeschnitten ist, wie hier die Originalplatte mit seiner Unterschrift V. R. darthut.

Von Blatt 2—46 des Thesauro kommen hiernach 53 Seiten auf Tagliente und 37 auf Vicentino, zusammen 90 Seiten oder 45 Blatt, welche mit dem Titelblatt des Herausgebers und den vier letzten Blättern des Anhangs die Gesammtzahl von 50 Blättern des Thesauro ausmachen. Die 37 Seiten gehören eben so gewiss dem Vicentino an, als die übrigen dem Tagliente; denn von den darunter befindlichen 19 Seiten des zweiten geometrischen Alphabets bezeugt dies Vicentino's Unterschrift auf der letzten Seite desselben, mit der auch noch 6 andere bezeichnet sind, und die übrigen 12 haben mit diesem letzteren einerlei Gepräge. Ungewiss ist jedoch, in welcher Vollständigkeit wir Vicentino's Schreibbuch hier vor uns haben. Von keiner der unter Nr. 2 angegebenen Specialausgaben ist die Blattzahl bekannt; wir können daher nur vermuthen, dass sie eher weniger als mehr wie bei Tagliente betragen werde. Nehmen wir dieselbe Stärke an, wie die der unter Nr. 3 beschriebenen Ausgabe des Letzteren von 1563, nämlich 26 Blatt, so würden hier davon nur 15 Seiten fehlen, also nicht viel mehr, als Titel, Dedication und Text der Anleitung zur Schreibkunst mögen betragen haben, die im Thesauro nicht vorhanden sind und von denen die Anleitung des Vicentino um so eher hatte wegbleiben können, als sie durch die ausführlichere des Tagliente überflüssig gemacht worden war. Von den Mustertafeln des Vicentino dagegen durfte im Thesauro keine fehlen, bis auf diejenige, welche das Versal-Alphabet Blatt 46 b. ergänzt und vielleicht verloren gegangen war, weshalb die übrig gebliebene zweite nur als Lückenbüsser eine Stelle erhielt, an der das Alphabet in seiner Vollständigkeit sonst nicht wäre zu suchen gewesen. Uebrigens konnte bei der Verschmelzung beider Schreibbücher zu einem Ganzen die ursprüngliche Ordnung nicht beibehalten, sondern ihre Blätter mussten, wie geschehen, so mit einander vermischt werden, dass wenigstens Alles, was einerlei Schriftart betrifft, sich in fortlaufender Folge beisammen findet. Darüber, dass die beiden Schreibbücher im Thesauro von den Original-Platten abgedruckt worden sind, können wir freilich, ohne die ersten Ausgaben von ihnen gesehen zu haben, keine Gewissheit geben, und eben so wenig sind wir im Stande, ihre Vereinigung im Thesauro mit Brunet's Angaben über die Druckjahre der ersten Ausgaben überall in Uebereinstimmung zu bringen. Es leuchtet nämlich ein, dass, wenn nach diesem Gewährsmann der Tagliente zuerst 1529 und der Thesauro 1525 erschienen war, jener in diesen nicht übernommen werden konnte. Aber werden wir jenen in ein früheres, oder diesen in ein späteres Jahr zu setzen haben? Be-

trachten wir diese Frage näher, so scheint uns Beides nöthig zu sein. Von Brunet's drei Ausgaben des Thesauro, der von 1525, der undatirten und der von 1535, möchten wir schon deshalb die beiden letzten für die ältesten halten, weil sie eine eigenthümliche und sonderbare Einrichtung der Lagen und Signaturen haben, welche in der angeblich 1525 gedruckten dagegen die gewöhnliche der aus ganzen Bogen bestehenden Lagen und fortlaufenden Signaturbuchstaben ist. Wäre aber diese die jüngste und die undatirte die erste von allen, so würde letztere doch nicht später, als in's Jahr 1528, zu setzen sein, weil G. Tory schon in seinem Champfleury von 1529 des Thesauro gedenkt. Dagegen würde vor der Ausgabe des Tagliente von 1529 noch eine erste anzunehmen und diese in das Jahr 1526 oder 1527 zu setzen sein, weil sein Buch dem Thesauro nicht einverleibt werden konnte, bevor es einzeln erschienen war. Die Aufklärung über diese chronologischen Wirren und die Bestätigung oder Berichtigung unserer Vermuthungen ist nur von einer genaueren Untersuchung der Ausgaben zu erwarten, die den uns zu Gesicht gekommenen vorhergegangen sind und muss daher einstweilen der Zukunft anheimgestellt bleiben.

Ueber das dritte Hauptstück des Thesauro, den mit Lettern gedruckten Anhang des Angelo v. Modena, Blatt 47—50, haben wir nur wenig zu sagen; er hat keinen besonderen Titel, doch ist die erste Seite mit einer breiten Zierleiste eingefasst, in welcher die Zahlen der ersten Decade und einige der folgenden Decaden bis 100 Millionen mit ihren Namen stehen. Die folgenden Seiten enthalten das kleine und grosse Einmaleins und andere arithmetische Hülfstafeln, mit: „Angelus Mutinensis composuit" am Schluss.

Endlich kommen wir auf die oben schon erwähnte Frage zurück, ob Hugo da Carpi die Tafeln zum Thesauro wirklich geschnitten habe oder nicht? und müssen deshalb diesen Künstler näher in's Auge fassen. Er war aus Carpi im Modenesischen, angeblich 1480 geboren und anfangs Maler daselbst. Als solcher scheint er jedoch nichts Erhebliches geleistet zu haben. 1503 schliesst er mit einem anderen Kunstgenossen einen Contract auf drei Jahre ab, wodurch sich derselbe verpflichtet, die Malereien, welche bei Hugo bestellt werden, und wozu dieser die Farben hergiebt, um die Halbschied des bedungenen Preises für ihn zu malen, und sich sogar anheischig macht, keine Absolution von dem zur Bestärkung des Contracts geleisteten Eidschwur nachzusuchen, oder solche, wenn er sie sollte erhalten haben, geltend zu machen. Eine andere Urkunde zeigt, dass er auch Häuser al fresco bemalte, und Vasari erzählt, dass er in einer römischen Kirche ein Oelbild des Hugo gesehen, welches dieser nach einer eigenhändigen Inschrift mit dem Finger ohne Pinsel gemalt haben wollte, worüber Michel Angelo, als es Vasari ihm zeigte, lachend

die Bemerkung machte, es würde besser gerathen sein, wenn er den Pinsel gebraucht hätte. Sollte diese Anekdote nicht erfunden und von dem Charakter seiner Holzschnitte hergenommen sein, die einer Fingermalerei gewissermaassen ähnlich sehen, so würde sie wenigstens zeigen, dass Hugo den Ruhm, ein Kunststück zu liefern, höher schätzte, als den, ein guter Maler zu sein. Wie dem auch sei, so scheint er in seinen reiferen Jahren, des Malens müde geworden, sich ganz dem Holzschnitt gewidmet zu haben, welchem er es denn auch nur zu verdanken hat, dass sein Name auf die Nachwelt gekommen ist. Auch hier ging er auf etwas Besonderes aus und erfand das sogenannte Helldunkel (chiar oscuro, camayeu) oder die Kunst, monochromatische Zeichnungen auf Tonpapier mit aufgehöhten Lichtern durch Uebereinanderdruck mehrerer in Holz geschnittener Platten nachzuahmen. Die Priorität dieser Erfindung ist ihm von den Deutschen streitig gemacht worden, und wenn diese auch gleichzeitig oder noch früher Aehnliches aufweisen können, so ist seine Behandlung des Helldunkels doch dadurch wesentlich von der deutschen verschieden, dass bei dieser ein schwarzer, mehr oder weniger linearisch ausgeführter Holzschnitt zum Grunde liegt, welchem eine oder mehrere Tonplatten mit ausgesparten Lichtern aufgedruckt sind, während bei Hugo keine wie mit der Feder gezeichneten Umrisse oder Schraffirungen vorkommen, sondern Alles ohne Anwendung schwarzer Farbe mit dem Pinsel gezeichnet und lavirt scheint. Was dadurch an Bestimmtheit und Schärfe der Umrisse verloren geht, soll hier durch eine weichere malerische Wirkung und durch Abstufung der Töne einer und derselben Farbe von dem Schatten bis in's Licht ersetzt werden, was jedoch leicht zu einer gewissen Verschwommenheit und Oberflächlichkeit führt. So wie Hugo ein päpstliches Privilegium gegen den Nachdruck seiner Helldunkelblätter erhalten hatte, so suchte er sich auch ein venetianisches zu verschaffen. Glücklicherweise hat sich seine deshalb an den Senat von Venedig gerichtete Supplik vom 24. Julius 1516 erhalten, in welcher er seine Erfindung einen „modo nuovo di stampare in chiaro et scuro", sich selbst aber einen Holzschneider von Figuren (intagliador de figure de legno) nennt und sagt, dass er lange Zeit stets in Venedig sich aufgehalten und daselbst seine Jugend verlebt, nun aber bei dem Antritt seines Greisenalters (per esser venuto all età senile) und um von seinem gewöhnlichen Geschäft zu leben (et volendo viver del solito exercitio suo) sich die Früchte seiner Erfindung sicher zu stellen wünsche.

War Hugo 1480 geboren, so befand er sich 1516 erst im 36. Lebensjahre und konnte noch nicht vom Antritt seines Greisenalters sprechen, seine Geburt muss also in ein früheres Jahr als das angegebene fallen. Nach Gualandi soll er bald nach 1520, dem Todesjahr Raphael's, gestorben und so viel ganz gewiss sein,

dass er 1523 nicht mehr gelebt habe. Seine letzten Jahre brachte er in Rom zu, wo seine Blätter in Helldunkel meist entstanden zu sein scheinen. Bartsch zählt deren 30, Gualandi beinahe 50 auf, doch dürfte bei Anwendung einer strengeren Kritik die Zahl derselben eher geringer als grösser sein. Die meisten authentischen sind die nach Raphael. Zwei davon, „der Tod des Ananias" (Bartsch 27) und „Aeneas, der seinen Vater Anchises rettet" (B. 12), haben die Unterschrift: quisquis has tabellas invito autore imprimet ex divi Leonis X. ac Illust. Principis et Senatus Venetiarum decretis excommunicationis sententiam et alias penas incurret. Rome apud Ugum de Carpi impressum 1518. Von den anderen sind nur wenige mit seinem Namen, keines mit einer Jahrzahl bezeichnet. Von den nichtraphaelischen sind die nach Parmigiano am bedenklichsten, da dieser 1503 geboren, mithin 1520, wo Hugo gestorben sein soll, erst ein 17jähriger Jüngling war. Ja, Andrea Andreani in Mantua, der spätere Wiederherausgeber mehrerer seiner Blätter, von denen er die Platten besass, hat eines derselben sogar mit Barocci's Chiffre bezeichnet, der nach Hugo's Tode erst das Licht der Welt erblickte. Da Hugo fast ausschliesslich nach den Zeichnungen Raphael's arbeitete, die sich damals bei diesem wohl noch meist in der ersten Hand befanden, und da Raphael sich deren Vervielfältigung und Verbreitung durch den Kupferstich unmittelbar angelegen sein liess, da Hugo's Blätter in Rom, dem Sitz des hochgefeierten Meisters selbst, unter dessen Augen erschienen, und schon wegen der dabei zuerst angewandten neuen Technik Aufsehen erregen mussten, so wäre es wünschenswerth, zu wissen, wie sich Raphael zu Hugo's Unternehmen verhalten und ob und welchen Antheil er an demselben genommen habe, worüber es aber an allen Nachrichten fehlt. Vermuthlich wurde er durch Hugo's unvollkommene Versuche weniger befriedigt, als durch die geistvollen Kupferstiche Marc Anton's und seiner Schule, in denen er die Correctheit seiner Zeichnung, den Ausdruck und den Adel seiner Figuren treuer wiedergegeben fand. Nichts desto weniger werden neben diesen jedoch auch Hugo's Holzschnitte als die Erstlinge einer neuen Gattung und wegen des daraus hervorleuchtenden Gepräges einer gleichzeitigen Auffassung Raphael'scher Entwürfe aus erster ungetrübter Quelle, für uns und die spätere Nachwelt einen bleibenden Werth behalten.

Ausser seinen Helldunkelblättern soll er nun noch, wie der Titel des Thesauro bestimmt angiebt, die Holztafeln zu letzterem geschnitten haben. Aber ist dieser Angabe zu trauen oder nicht? Eins wie das Andere lässt sich mit Gründen vertheidigen, die wir hier einander gegenüberstellen wollen, um dann erst zu sehen, wofür wir uns werden zu entscheiden haben.

Für die Verneinung spricht Folgendes. Die Tafeln zum The-

sauro sind, wie wir gesehen haben, keine anderen als die zu den Schreibbüchern des Vicentino und Tagliente, es kommt also nur darauf an, ob Hugo die Tafeln zu diesen letzteren geschnitten habe, was aber unmöglich war, da es nach den sicheren Daten in den Tafeln des Vicentino, als des ältesten von ihnen, erst nach 1523 und 1525 hätte geschehen können, Hugo aber schon 1523 todt war. Das Zeugniss auf dem Titel des Thesauro gilt schon deshalb nichts, weil der Herausgeber die wahren Verfasser seines Buchs verschwiegen hat und dadurch den Verdacht erregt, sich Hugo's wie Fanti's Namen nur bedient zu haben, um jenem mehr Ansehen zu geben. Unglaublich wäre es ferner, dass ein Mann wie Hugo, der Maler war und sich auch als Formschneider nur in den Kunstkreisen Raphael's und anderer grossen Zeitgenossen bewegte, sich zu einer so sklavischen, handwerksmässigen und mühseligen Arbeit, wie die des Schneidens von Schriftmustern, sollte herabgelassen haben. Auch hat er sich in seiner Supplik an den venetianischen Senat nicht Schrift-, sondern Bildschneider genannt.

Für die Bejahung lässt sich sagen: Gualandi ist uns den Beweis schuldig geblieben, dass Hugo schon 1523 todt war, und es steht nichts im Wege anzunehmen, dass er noch bis 1530 hin gelebt habe, denn er würde alsdann, obgleich er in gedachter Supplik von 1516 von seinem Eintritt in's Greisenalter spricht, doch nicht viel über 70 Jahre alt geworden sein und eine solche Lebensdauer wäre seinen Arbeiten nach Parmesano entsprechender. Seine wenigen Blätter in Helldunkel, ausser welchen keine anderen Holzschnitte von ihm vorhanden sind, können ihm, da er in der Supplik sagt, dass er von dieser Kunst lebe, weder Beschäftigung noch Erwerb genug gewährt haben. Beides boten ihm dagegen reichlicher die Schrifttafeln, welche sich zu Vicentino und Tagliente allein auf mehr als 70 belaufen und ihm noch Musse genug zu seinen Bildblättern übrig liessen. Dass er sich Figurenschneider nannte, geschah a potiori, weil er sich als solcher mehr zu den Künstlern rechnen konnte. Alle Bildschneider schnitten, wenn es verlangt wurde, auch Schrift, ohne sich, da sich solches von selbst verstand, als Schriftschneider besonders anzukündigen. Muss die Kunst so oft nach Brod gehen, warum sollte es nicht auch hier geschehen sein, besonders da Hugo mit seinem unvollkommenen Helldunkel kein sonderliches Glück gemacht zu haben scheint. Uebrigens war er aus einer Notarienfamilie; sein Vater war Pfalzgraf, und wie zwei von Hugo's Brüdern Notar; dass Notare aber zugleich als Schreibmeister auftraten, war, wie wir am Vicentino sehen, nichts Seltenes; dem Hugo lag also Alles, was das Schreibwesen betrifft, schon von Jugend an sehr nahe. Dass er für Vicentino gearbeitet und die Tafeln zu dessen Schreibbuch geschnitten habe, geht nicht nur aus dem Zeugniss auf dem Titel des Thesauro hervor, son-

dern wird auch durch Dasjenige wahrscheinlich gemacht, was wir oben unter Nr. 2 von Vicentino als Buchdrucker erfahren haben. Man rühmte von diesem, er habe die Mittel erfunden, Alles, was man bisher nur durch die Feder leisten konnte, durch den Druck zu bewerkstelligen. Diesen Ruhm verdankte er offenbar nur seinem Schreibbuch, dessen schöne xylographische Schriftmuster, als die ersten in ihrer Art, eine neue Erfindung zu sein schienen, während sie in der That nur aus einer neuen Anwendung der alten Erfindung des xylographischen Druckes entstanden waren. Die öffentliche Stimme, die mehr auf den Schein als auf die Wirklichkeit giebt, legte dem Verfasser des Buches die ganze Ehre desselben bei, ohne zu unterscheiden, dass solche, was den Holzschnitt betrifft, nur dem ausführenden Formschneider gebührte, der wahrscheinlich auch die erste Idee zu dessen Anwendung an die Hand gegeben hatte und für den wir den Hugo um so eher halten können, da wir ihn auch sonst als speculativen Kopf haben kennen lernen. Endlich haben wir schon oben gesehen, dass sich der Herausgeber des Thesauro nur einer Verschweigungs-, aber nicht einer Verheimlichungssünde gegen Vicentino und Tagliente schuldig gemacht hat, was noch nicht berechtigt, ihn einer positiven Unwahrheit in Bezug auf Hugo für fähig zu halten. Lebte auch Hugo nicht mehr, so war er doch erst vor Kurzem gestorben, und der Herausgeber des Thesauro konnte wissen, dass er dessen Original-Platten in Händen hatte, würde aber, wären sie nicht von ihm gewesen, sich schwerlich der Gefahr ausgesetzt haben, von den noch lebenden Zeitgenossen Hugo's wegen einer falschen Angabe Lügen gestraft zu werden.

Ohne dem Urtheil der Leser vorgreifen zu wollen, würden wir, was uns betrifft, hier nach nicht anstehen, dem Titel des Thesauro in Bezug auf Hugo's xylographischen Antheil Glauben beizumessen, es müsste denn unumstösslich festgestellt werden, dass Hugo schon vor 1523 gestorben sei.

5. Obigen Schreibbüchern schliesst sich zunächst dasjenige des Palatino an, welches jene durch reicheren Inhalt und bessere Einrichtung bei Weitem übertroffen hat und, wie die Menge der schnell auf einander folgenden Ausgaben zeigt, noch weit über die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinaus das beliebteste gewesen ist. Brunet III, p. 611 (unter Palatino) giebt nachstehendes Verzeichniss derselben: Libro di Gio. Battista Palatino, cittadino Rom. nel qual s'insegna a scrivere ogni sorte di lettera antica et moderna di qualunque natione con le sue regole et misure et esempi et con un breve discorso de le cifre. Rom. Ant. Blado Asolano, zuerst 1540 und darauf in 5 verschiedenen Ausgaben bei demselben in den Jahren 1545, 47, 48, 50 und 53.

Ferner Rom. A. Guidotto et Duodec. Viotto 1556. 4.

Rom. per Valerio Dorico ad instantia di Gio. della Gatta

1561. 4., wie die vorige ebenfalls mit dem Bildnisse des Verfassers.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts drohte ein neues Schreibbuch, Gio. Franc. Cresci's Perfetto scrittore 1560 (auch Rom. 1570, 2 parti in Querquart mit Holzschnitten und Kupferstichen) das vorige des Palatino zu verdrängen, weshalb dieses mit Hülfe des Cesare Moreggio ganz umgearbeitet wieder erschien, unter dem Titel: Compendio del gran volume de l'arte del ben scrivere tutte le sorti di lettere e di caratteri di Gio. Batt. Palatino. Roma. Her. Dorici 1566. kl. 4. (Siehe auch Leber, Cat. I. p. 192, Nr. 1267, nach welchem das Gran Volume selbst nur ein anders eingerichtetes Quartbuch sein soll.) Weitere Ausgaben des Compendio sind: Venetia 1578, 4. und 1588, 4.

Palatino war Bürger und Schreibmeister zu Rom. Viele Tafeln seines Buches sind mit seiner Unterschrift versehen, die am vollständigsten lautet: Joañ Bapt. Palatinus (od. de Palatio) civis Rom. scribebat; zuweilen ist noch Romae und apud Peregrinum, so wie die Jahrzahl 1540 oder 1545, hinzugefügt. Von den aufgezählten Ausgaben liegen die dritte und vierte von 1547 und 1548 vor uns, die beide ganz gleichlautend sind und wie die von dem Verfasser selbst verbesserte und vermehrte zweite unter dem obigen Titel den Zusatz haben: con la giunta di XV tabule bellissime. Ebenso enthalten sie eine Wiederholung der an Ridolfo Pio, Cardinal von Carpi, gerichteten Zueignung von 1545. Die 15 neuen Tafeln sind alle mit diesem Jahr bezeichnet. Unter dem Titel ist sein Brustbild in Oval hoch 4′ 4″, breit 3′ 6″. Es ist gut geschnitten und zeigt uns einen ernsten bärtigen Mann mit hoher Stirn und krausem, etwas in die Höhe gesträubtem Haar, ohne Kopfbedeckung, fast von vorn, nach links gewandt, aber rechts blickend. Der Blätter sind im Ganzen 64, das letzte weiss, in 8 Lagen mit Signaturen von A bis H, jede zu 8 Blatt, unbeziffert, davon 41 geschnitten, die übrigen mit beweglichen Lettern gedruckt. Die Seiten, meist mit Doppelstrichen eingefasst, sind im Durchschnitt hoch 5½′, breit 3¾′. Der Schnitt ist überall gleichförmig sauber und schön, die Schriftarten sind über den Proben gehörig benannt und Alles ist besser in Ordnung und Zusammenhang gebracht, als in den früheren Schreibbüchern.

Die 1545 hinzugekommenen, in der ersten Ausgabe von 1540 noch nicht vorhandenen Tafeln sind im Folgenden mit einem * bezeichnet.

Blatt 1 — 4 enthalten den Titel, das päpstliche und venetianische Privilegium, jenes von 1540, ein Sonett und die Zueignung.

Blatt 5 — 15 die Lehre von Haltung der Feder, von den Grundstrichen, von Formation und Proportion der Buchstaben, ihrer Zusammensetzung zu Worten und Bildung der Zeilen, Alles

in geschnittener Kanzleischrift und gebrochenen, nicht gleichmässig abgesetzten Zeilen.

Blatt 16 — 18 a. folgt das grosse Alphabet der cancellaresca, die Abbreviaturentafel, wie bei Tagliente Blatt 8 a., die *cancellaresca romana und *rom. bastarda.

Blatt 18 b.—23, 8 Arten der lett. mercantile, nämlich von Mailand, Rom, Venedig, Florenz, Siena, Genua, *Bergamo und die ältere, das grosse Alphabet der mercantile und ferner die Schrift der päpstlichen Bullen und Breve's.

Blatt 24—27 a. die cancellaresca formata und lettera napolitana; die *lett. rognosa, nicht aus glatten, sondern wie mit zitternder Hand gekritzelten Strichen bestehend; die *lett. tagliata, in der Mitte durch einen weissen Horizontalstrich unterbrochen, und die *lett. notaresca.

Blatt 27 b.—32 *französische, spanische (stehend und *current), *flamländische und deutsche Schrift, letztere 2 deutsche Recepte enthaltend: „Golt auff Glas auff zu legen" und „Behend ynn der not Dinten zu machen." *Lett. moderna, neugothisch in Doppelzügen, wie vorher die grössere als flamländisch bezeichnete scharfeckige Fractur; Lett. formata, gothisch; Lett. francese, nicht die kleine, wie vorher, sondern die grosse Fractur.

Blatt 33—36 zuerst das gothische Minuskel-Alphabet, die Lett. mancina, verkehrt stehend im Spiegel zu lesen, und die Lett. trattizata, wie bei Tagliente Bl. 6 b., aber anderer Text mit der Unterschrift des Verfassers in gleicher Art. Jedes dieser drei Stücke, weiss auf schwarz, nimmt eine Seite ein. Dann das Versal- und römische Capital-Alphabet, jedes auf 2 Seiten, wie bei Tagliente Blatt 12 b.—14 a., letzteres weiss auf schwarz.

Blatt 36 b.—44 a. eine Abhandlung über die Geheimschrift (delle Cifre), zum Theil nach den Mittheilungen des in der Cryptographie sehr erfahrenen Girol. Ruscelli da Viterbo, mit Tafeln zweier Geheim-Alphabete zur Probe, welche oben das Alphabet der gewöhnlichen Buchstaben und der an ihrer Stelle zu gebrauchenden Zeichen, darunter mit der Ueberschrift: Nulle, eine Anzahl ähnlicher Zeichen, welche als nonvaleurs einzuschieben sind, und endlich unten Palatin's Unterzeichnung in derselben Geheimschrift enthaltend.

Blatt 44 b.—48 a. Cifre quadrate et Sonetto figurato. Hier wird zuerst gezeigt, wie aus den Namen von Personen grosse quadrirte Monogrammen zierlich zu bilden sind, welche sämmtliche Buchstaben des Namens in breiten römischen Majuskeln in sich vereinigen. Zwei Tafeln, jede mit 6 Medaillons, erläutern dies; auf der einen sehen wir aus den einzelnen Buchstaben nach und nach den Namen Lavinia entstehen, die andere zeigt die fertigen Monogrammen der Namen Faustina, Lucretia u. a. Das italienische Sonett in Rebus nimmt 4 Seiten ein und hat unten die Verse

dazu. Diese damals sehr beliebte Spielerei stammt aus Frankreich her, wo sich frühere Beispiele davon selbst in den unter dem Namen der Heures bekannten liturgischen Büchern finden.

Blatt 48 b.—56 a. enthalten die Alphabete der Lateiner, Griechen, der morgenländischen Völker und der Slavonier, jedes auf einer besonderen Seite mit den Namen der Buchstaben und den beigefügten lateinischen Buchstaben, denen sie entsprechen. Von den morgenländischen ist das Hebraicum das gewöhnliche, hier aus 27 Buchstaben, einschliesslich der 5 Finalen, bestehend; das Hebraicum ante Esdram ist unächt. Das Alph. seu potius Syllabarium litterarum Chaldearum, welches mit den Zahlzeichen zwei Seiten einnimmt, ist richtiger äthiopisch, das Chaldaicum antiquum aber wieder unächt. Das Alph. Arabum weicht von dem, bei Tagliente aus 30, hier aus 29 Buchstaben bestehenden, in der Form und in den Namen derselben bald mehr, bald weniger ab und lässt sie auch in anderer Ordnung auf einander folgen. Die Alphab. Egiptiorum, Indicum, Siriorum und Sarazenorum sind insgesammt unächt. Von den mit einer kurzen *Einleitung versehenen beiden slavonischen Alphabeten, dem *Illyricum divi Hieronymi und dem *aliud autore Cyrillo verdient nur das letztere Zutrauen. Zuletzt wird noch eine Grabschrift der in Rom 1478 verstorbenen Gemahlin des bosnischen Königs Thomas gegeben, und zwar in ihrer Landessprache und Schrift, nach dem Original in der Kirche Ara Coeli in Rom.

Blatt 56b.—63 giebt den Holzschnitt mit den Schreibwerkzeugen, wie bei Tagliente Blatt 22 b., mit kleinen Veränderungen: so ist zwischen den übrigen eine Kneifzange hinzugekommen, deren Stiel in einer Kugel endet, auf welcher der Buchstabe C steht. Die folgenden Seiten handeln ausführlicher von Federn, Tinte und den anderen Werkzeugen, so wie von dem Verhalten beim Schreiben. Das letzte bedruckte Blatt schliesst vorn mit: in Roma in Campo di Fiore per Ant. Blado Asolano, il Mese di Genaro 1547. Hinten ist das schöne Signet des Druckers, die Fliege, die sich an einer brennenden Kerze die Flügel versengt, in einem Oval, mit der Umschrift weiss auf schwarz: Et so ben chio vo dietro a quel che m'arde.

Berlin.

Sotzmann.

Berichtigung.

Oben Seite 238, Zeile 7 ist anstatt „nachmaligem Papste Julius II." zu lesen: „Bruder des Papstes Julius II."

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

Nº 1. II. Jahrgang. **1856.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach den Malern u. Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Artaria, M., del. St. Johannes als Kind. „Ich bin die Stimme des Rufenden.“ Gestochen von Fr. Weber. kl. fol. Mannheim, M. Artaria. 1⅓ Thlr.; vor der Schrift 2 Thlr. 12 Ngr.

Bourge, Jul. de, pinx. Portrait von R. P. de Ravignan. Gest. von A. Martinet. kl. fol. Paris, Schulgen & Schwan. 1½ Thlr.

Führich, Jos., pinx. Die erste Firmung zu Samaria von den Aposteln Petrus und Johannes. Gest. von Joh. Zitek. qu. fol. Regensburg, Manz. 2 Thlr. 26 Ngr.

Garnier, del. Der Engel des Gebets. In Mezzotinto gest. vom Zeichner selbst. Oval fol. Carlsruhe, Velten. 5 Thlr.

Hamburger, C., pinx. Portrait des Maler N. Pieneman. Gest. von A. B. Taurel. fol. Amsterdam, Buffa et fils (Leipzig, R. Weigel). 2½ Thlr.

Hildebrandt, pinx. Portrait von Felix Mendelssohn Bartholdy. Gest. von A. H. Payne und W. C. Wrankmore. Neue Ausgabe. fol. Leipzig, B. Senff. 1⅓ Thlr.

Kaselowsky, Aug., pinx. Christus am Oelberge. Oelfarbendruck. gr. fol. Berlin, Fr. Schulze's Buchh. 10 Thlr.

Kaulbach, W. von, pinx. Homer und die Griechen. Gest. von Ed. Eichens. Aus W. von Kaulbach's Wandgemälden im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. gr. qu. fol. Berlin, A. Dunker. 2 Friedrichsd'or, vor der Schrift 3 Friedrichsd'or; Chines. Papier vor der Schrift 4 Friedrichsd'or; Epreuve d'Artiste 5 Friedrichsd'or.

Kraft, del. Die unbefleckte Empfängniss. Gest. von Nüssel. 8. Cöln und Neuss, Schwann. pr. 100 Exemplare 2 Thlr.

Raphael, pinx. La Madonna Colonna. Gest. von Ed. Mandel. fol. Berlin, Verlag des Stechers (Leipzig, R. Weigel). 7 Thlr.; Chines. Papier 8 Thlr.; vor der Schrift, Chines. Papier 16 Thlr.; Epreuve d'Artiste, Chines. Papier 32 Thlr.

————. Madonna im Grünen. Gest. von Agricola. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagsh. 3 Thlr.

Rochussen, Ch., Essais d'Eeau-Forte. Original-Radirungen. 4 Blatt in Umschlag. kl. qu. fol. Amsterdam, Buffa et fils (Leipzig, R. Weigel). 4 Thlr.

Schrader, J., pinx. Die Betende. In Mezzotinto gestochen von Jouanin. fol. Braunschweig, Ramdohr. 4 Thlr.; Chines. Papier 5 Thlr.

Schwertgeburth, O., jun., sculps. Portraits von Eduard und Ernst Heinrich Weber, Professoren der Anatomie zu Leipzig, auf einem Blatte, mit Facsimiles. kl. fol. Leipzig, Serig'sche Buchh. ⅔ Thlr.; Chines. Papier 1 Thlr.

Stockmann, A., pinx. Das Frühstück. In Mezzotinto gest. von Jouanin. Hannoversches Kunstvereinsblatt für das Jahr 1854/55. gr. fol. Leipzig. R. Weigel. 5 Thlr.

Winterhalter, Fr., pinx. Elisabeth (Bernerin). Gest. von F. Weber. fol. Mannheim, Frisch. Chines. Papier 3⅓ Thlr.

B. Lithographien.

Andreae, Karl, pinx. 4 Blatt. Die Weisen aus dem Morgenlande. Jesus segnet die Kindlein. Jesus bei seinen Freunden in Bethanien. Jesus auf dem Wege nach Golgatha. Farbendrucke. kl. qu. fol. Berlin, Storch und Kramer. à 1⅓ Thlr.

Einsle, A., pinx. Schlummerndes Kind, mit den Worten aus Schiller's Glocke: Ihm ruhen noch im Zeitenschoosse etc. Lith. von A. Dauthage. gr. qu. f. Wien, Paterno. Tondruck 2 Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

————, pinx. Die Ruhe (schlafendes Mädchen). Lith. von R. Hoffmann. qu. fol. Wien, Paterno. Rehaussé 2 Thlr.

Gauermann, F., pinx. Abtrieb von der Alpe (der Dachstein von Altaussee). Lith. von E. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

Gude und **Tidemand** pinx. Norwegische Fischer. Lith. von A. Haun. gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagsh. 3 Thlr.

Kels, Fr., pinx. Der Maler auf der Studienreise. Lith. von Fischer und Mützel. gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagsh. 3 Thlr.

Kugler, Joh. Nep., del. Vertheidigung von Güns unter dem Helden Nicolaus von Jurisicz gegen die Türken im Jahre 1532. Lith. von Ed. Kaiser. gr. qu. fol. Wien, Paterno. 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

Landseer, Edw., pinx. 2 Blatt. Die Nacht (der Kampf). Der Morgen (des Kampfes Ende). Zwei Hirschstücke. Lith. von J. Lancedelli. gr. qu. fol. Wien, Paterno. à 2 Thlr.

Rebnitz, del. Schleswig-Holstein im Herbste 1850. Originallithographie. qu. fol. Kiel, Schröder u. Comp. Tondruck 1⅓ Thlr.

Tidemand, A., pinx. Der Grossmutter Liebling. Lith. von Dircks. qu. fol. Düsseldorf, Buddeus'sche Buchh. Chines. Papier 2½ Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Baiern. Von deutschen Künstlern gewidmet. IV. Jahrgang 3. Lief. gr. fol. München, Piloty & Löhle. 5 Thlr.

Album Berliner Künstler. 2. Lieferung, enthaltend: Finstermünz von Prof Biermann. Der Zinsgroschen von C. Cretius. Das Innere eines Pferdestalles von Prof. Krüger. fol. Berlin, Storch & Kramer. Farbendruck 10 Thlr.

Album des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin. 4. Heft. Enthaltend: 5 Original-Lithographien und 1 Original-Radirung. kl. fol. Berlin, Violet. 2 Thlr.

Bernatz, F. M., Album des heiligen Landes. Mit Text von G. H. von Schubert und J. Roth. qu. 4. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 7 Thlr.

Bilder-Welt, die. 1. Abth.: Portrait-Gallerie. 18. u. 19. Lief. gr. fol. Leipzig, Weber. à ⅙ Thlr.

Bülau, F., die deutsche Geschichte in Bildern. I. Bd. 3. Lief., II. Bd. 3. Lief. und III. Bd. 3. Lief. gr. qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne Separat-Co. à ¼ Thlr. Prachtausgabe à 12 Ngr.

Carstens, A., Zeichnungen in der grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gestochen und herausgegeben von W. Müller. Mit Erläuterungen von Chr. Schuchardt. 6. Heft (Schluss des 1. Bandes). qu. fol. Leipzig, R. Weigel. ⅔ Thlr. Chines. Papier 1 Thlr. (Die bis jetzt erschienenen 6 Hefte sind auch in einem sauberen Bande mit Titel in Golddruck, weiss 4½ Thlr., Chines. 6½ Thlr., zu haben.)

Christenfreude in Lied und Bild. Geistliche Lieder mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludw. Richter, Jul. Schnorr von Carolsfeld und C. Andreä, herausgegeben durch A. Gaber's Atelier für Holzschneidekunst. Lex. 8. Leipzig, G. Wigand. 1 Thlr.

Denkmäler der Kunst. 4. Band. Herausgegeben von W. Lübke u. J. Caspar. 17. Lief. fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1 Thlr. 22 Ngr.

Eye, A. v., Kunst und Leben der Vorzeit. 7. u. 8. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à ½ Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 39—44. Lief. gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à ⅔ Thlr.

Frisch, F., und **J. M. Wolf,** 16 Blatt Jagdstücke der hohen und niederen Jagd. gr. fol. Darmstadt, Kern. 6 Thlr. 12 Ngr.; color. 11 Thlr. 22 Ngr.

Führich, J., Genoveva. 15 Blätter Originalradirungen. Mit erläuterndem Text von Ludw. Tieck, in deutscher, französischer und englischer Sprache. 2. Aufl. qu. fol. Regensburg, Manz. 6 Thlr.

——————, das Vater-Unser. 9 Blätter Originalradirungen. Mit einem ausführlichen Text begleitet von Anton Müller. 3. Auflage. gr. 4. Regensburg Manz. 2 Thlr. 4 Ngr.

Gallerie, europäische, für Malerei und Sculptur für 1856. Erscheint in 12 Lieferungen, à 3 Stahlstiche mit englischem und deutschem Texte. gr. 4. Leipzig, Friedlein. à 1 Thlr.

Illustrationen zu Werken schwedischer Dichter. 1 Heft. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Comp. 4 Thlr.

Junghuhn, F., Java-Album. gr. fol. Leipzig, Arnoldische Buchh. In Mappe 4 Thlr.

Kaulbach's, W. von, Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. III. Lieferung. Enthaltend: Venus, gestochen von G. Seidel. Homer und die Griechen, gestochen von Ed. Eichens. gr. qu. fol. Berlin, A. Dunker. 14⅔ Thlr. Vor der Schrift 22 Thlr.

Kunst und Literatur. Redigirt von A. Kaufmann. 2. Abthl. gr. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & C. 8½ Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer. Sechster Jahrgang 1856. Redigirt von Schauenburg. 4. Düsseldorf, Arnz & C 3¾ Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich mit erläuterndem Text von A. R. von Perger. 18—21. Heft. gr. 4. Triest, Direction des österr. Lloyd. à ½ Thlr.

Lindemann-Frommel's Skizzen und Bilder aus Rom und der Umgegend. 8. Heft. gr. fol. Stuttgart, Franz Köhler.

Menzel, A., Aus König Friedrich's Zeit. Kriegs- und Friedens-Helden. 4. Lief. gr. fol. Berlin, A. Dunker. 3⅓ Thlr.

——————. Dasselbe. Textlieferung. gr. fol. Ebendas. 1⅔ Thlr. (Complet carton. 15 Thlr.; elegant gebunden 45⅓ Thlr.

Payne's Universum und Buch der Kunst. 3. Bd. 10—13. Heft. 4. Leipzig, englische Kunstanstalt. à ⅓ Thlr.

Reineke Fuchs. 9—12. Heft. 4. Leipzig, englische Kunstanstalt. à ¼ Thlr.

Richter, Ludw., Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbuch. 3. Lief. gr. 4. Leipzig, G. Wigand's Verlag. ⅔ Thlr. (Complett carton. 2 Thlr.)

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludw. Richter. 3. Aufl. 2 Bde. gr. 8. Leipzig, G. Wigand. In engl. Einband 6 Thlr.; in Lederband 8 Thlr.

Schnorr v. Karolsfeld, J., die Bibel in Bildern. 11. u. 12. Lief. fol. Leipzig, G. Wigand. à ⅓ Thlr.; Prachtausg. à 1 Thlr.

Waterkamp, de, van 1855. In 24 nach der Natur gezeichneten und auf Stahl gestochenen Blättern, durch die Mitglieder der Malergesellschaft „Arti et Amicitiae" in Amsterdam. kl. qu. fol. Amsterdam, Buffa & Sohn (Leipzig, R. Weigel). 10½ Thlr.

B. Zeichenvorlagen, Studienblätter etc.

Blätter für Calligraphen, Lithographen etc. 3. Auflage. qu. 4. Lissa, Günther. ⅓ Thlr.

Hessemer, F. M., Vorlegeblätter für die ersten Uebungen im Zeichnen. 4. Mainz, v. Zabern. In Mappe 1 Thlr.

Hütter, Carl, Vorlegeblätter zum Ornamentenzeichnen für Anfänger. 1. und 2. Heft. kl. fol. Weimar, Kühn. à ⅙ Thlr.

Meichelt, H., Vorlagen zum Laviren mit Sepia oder Tusche. 2. Heft. gr. 4. Carlsruhe, Veith. 27 Ngr.

Normal-Zeichnen-Buch. 1. u. 4—8. Heft. qu. 4. Berlin, Kühn & Söhne. à 3½ Ngr.

Obach, C., Neue die Hand der kleinen Zeichner leitende Zeichenschule. 3. u. 4. Heft. gr. 4. Carlsruhe, Veith. à 12 Ngr.

Richter, L., Album für Landschaftszeichner. 4. Auflage. fol. Leipzig, Arnoldische Buchhandl. In Mappe. 1½ Thlr.

Zeichen-Vorlagen für Schulen und zum Selbst-Unterricht. 26.—28. u. 30. Heft kl. qu. 8. Berlin, Storch & Kramer. à ⅙ Thlr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie etc.

Album, architektonisches, redigirt durch Stüler, Knoblauch, Strack. 16. Heft. gr. fol. Berlin, Riegel's Verlag. 2 Thlr.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreiche Sachsen. 32—38. Lief. qu. fol. Leipzig, Expedition des Albums sächsischer Rittergüter. à 1 Thlr.

Bauwerke, die kunstgeschichtlich-merkwürdigsten, vom Beginn der altchristlichen Architectur bis zur Blüthe der Renaissance. Zusammengestellt von jüngeren Mitgliedern des Architekten-Vereins zu Berlin. 2. Hälfte. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. (à) 4⅔ Thlr.

Becker, C., und **J. C. v. Hefner-Alteneck**, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. 19. u. 20. Heft. gr. 4. Frankfurt a. M., Keller. à 2⅔ Thlr.

Busse, C., ausgeführte Bauwerke. 1. Heft. Das Kreisgerichtshaus zu Minden. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. In Mappe 2⅔ Thlr.

Entwürfe aus der Sammlung des Architektenvereins zu Carlsruhe. 3. Heft. gr. f. Carlsruhe, Veith. 1⅓ Thlr.

Gailhabaud's, T., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von L. Lohde. Neue Ausgabe. 46.—52. Heft. gr. 4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1¼ Thlr.

Greth, Jul., Danziger Bauwerke. 3. Lieferung. gr. 4. Danzig, Bertling. ⅓ Thlr.

Harres, B., ausgeführte Bau-Constructionen in Vorlegeblättern für Gewerbschulen etc. 1. Abth. 1. Heft, u. 2. Abth. 1. Heft. gr. fol. Darmstadt, Kern. à 1⅓ Thlr.

Hitzig, F., ausgeführte Bauwerke. Supplem.-Heft. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. In Mappe 2⅔ Thlr.

Holz, F. W., Entwürfe zu Land- und Stadt-Gebäuden. 6. Lief. fol. Berlin, Grieben. In Mappe 2 Thlr.

Kallenbach, G. G., Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. 2. Aufl. 3.—6. Heft. fol. München, lit.-artist. Anstalt. à 1 Thlr. 22 Ngr.

Morlok, Georg, Sammlung ausgeführter ländlicher Bauten. Lithographirt von F. Wagner und Streichele. kl. fol. Esslingen, Weychardt. Ton- und Farbendrucke. 3⅔ Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. 22. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

Statz, D., Gothische Entwürfe. 1. Band. 4. Heft. gr. 4. Bonn, Henry & Cohen. 2 Thlr.

Statz, von, G. Ungewitter und **A. Reichensperger,** Gothisches Musterbuch. 1. Lief. kl. fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Walluf, D., und **K. Kickelhayn,** Stadt-, Land- und Gartenhäuser, ausgeführt zu Frankfurt a. M. 3. Heft. fol. Frankfurt a. M., Keller. 1 Thlr.

Zahn, Wilh., die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten. Lith. von Klaus, Wagner und Cordes. III. Folge. 7. Heft. gr. fol. Berlin, D. Reimer. 8 Thlr. Prachtausgabe 11⅓ Thlr.

Zeitschrift für Bauwesen. Redigirt von G. Erbkam. 6. Jahrg. 1. u. 2. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. pro complett 8⅔ Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. 7. Heft. Lex. 8. Frankfurt a. M., Keller. 2 Thlr.

Bau-Kalender für das Jahr 1856. Herausgegeben von L. Hoffmann. 9. Jahrg. 8. Berlin, Besser's Verlag. Gebd. 27½ Ngr.

Beiträge zur christkatholischen Ikonologie oder Bilderlehre, von A. F..... gr. 12. Innsbruck, Wagner. ½ Thlr.

Berger, G., Lehre der Perspective in kurzer leicht fasslicher Darstellung auf die einfachste Methode zurückgeführt für Architecten, Maler und Dilettanten. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

Brunn, H., Geschichte der griechischen Künstler. 2. Thl. 1. Abth. gr. 8. Braunschweig, Schwetschke & Sohn. 2 Thlr. 24 Ngr.

Carrière, M., Kaulbach's Shakespeare-Gallerie erläutert. 1. Heft. gr. 4. Berlin, Nicolai. ⅓ Thlr.

Conversations-Lexicon für bildende Kunst. Herausgegeben von F. Faber. 47. u. 48. Lief. gr. 8. Leipzig, Graul. à ⅓ Thlr. Prachtausgabe à ½ Thlr.

Dom, der, zu Fulda. Eine kurze Darstellung seiner Geschichte, Bauart und Merkwürdigkeiten. 2. unveränderte Auflage, mit 3 artistischen Beilagen. gr. 8. Fulda, (Müller). 9 Ngr.

Feuerbach, A., der Vaticanische Apollo. 2. Aufl. gr. 8. Stuttgart, Cotta. 2 Thlr. 4 Ngr.

Heideloff, C., die Kunst des Mittelalters in Schwaben. 4. u. 5. Lief. gr. 4. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 1⅓ Thlr.

————, die Ornamentik des Mittelalters. 25. Heft. gr. 4. Nürnberg, Geiger. 1⅓ Thlr.

Hertel, A. W., Ueber Ausdruck und Charakter der Leidenschaften und Affecte in Kunstwerken, namentlich in Malerei und Plastik der Menschenfigur und des Landschaftsbildes. Winke für Historien-, Portrait-, Genre-, Landschafts- und Blumenmaler, sowie für plastische Künstler. Mit 2 lith. Tafeln. gr. 8. Weimar, Voigt. ¾ Thlr.

Hotho, H. G., Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. 1. Theil: Geschichte der deutschen Malerei bis 1450. gr. 8. Berlin, Veit & Comp. 2 Thlr.

Journal für Malerei und bildende Kunst. Herausgegeben von A. W. Hertel. 5. Bd. 6. Heft. 4. Weimar, Voigt. 1/4 Thlr.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. 4. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

——————, Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Auflage. 3. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

Lange, Prof. Dr., Die St. Michaeliskirche zu Fulda. Eine Beschreibung und geschichtliche Darstellung dieser Kirche mit den bei ihrer Restauration leitend gewesenen Grundsätzen. gr. 8. Fulda, (Müller). 1 Ngr.

Leibnitz, Dr. **Heinr.**, Die Organisation der Gewölbe im christlichen Kirchenbau. Eine kunstgeschichtliche Studie. Mit 96 eingedruckten Abbildungen. Lex. 8. Leipzig, T. O. Weigel. 1 1/3 Thlr.

Lübke, Wilh., Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Mit 174 (eingedruckten) Holzschnitt-Illustrationen. Lex. 8. Leipzig, Graul. 3 Thlr.

Organ für christliche Kunst. Redacteur: F. Baudri. 6. Jahrg. 1856. 52 Nummern. gr. 4. Cöln, Du Mont-Schauberg. 3 Thlr.

Otte, Heinr., Grundzüge der christlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Ein Auszug aus dem grösseren Werke des Verfassers. Mit 118 (eingedruckten) Holzschnitten. Lex. 8. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Overbeck, J., Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken. Lex. 8. Leipzig, W. Engelmann. 5 2/3 Thlr.

Passavant, J. D., eine Wanderung durch die Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts. gr. Lex. 8. Frankfurt a. M., Keller. 1/2 Thlr.

Pescheck, H. E., Das Ganze des Steindrucks. Bearbeitet von L. Bergmann. 3. Auflage. Auch unter dem Titel: Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. 43. Band. Weimar, Voigt. 1 1/3 Thlr.

Rouget, J. M., Anleitung zur Xylographie der Holzschneidekunst. gr. 12. Ulm, F. Ebner. 28 Ngr.

(Schiller, Carl,) Ueberblick des Entwicklungsganges der Kirchen-Architektur, als Anlage eines Ausschreibens des herzogl. Braunschweig. Consistoriums, die Erhaltung der kirchlichen Alterthümer im Herzogthum Braunschweig betreffend. Mit 3 lith. Tafeln. gr. 8. Braunschweig (Leibrock). 2/3 Thlr.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 5. Bd. 1. Abth. 1. Hälfte. gr. 8. Düsseldorf, Buddeus'sche Verlagsh. 2 1/3 Thlr.

Springer, Dr. **A. H.**, Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studirende und als Führer auf der Reise. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Fr. Th. Vischer. Mit 93 Illustrationen, 1 chromo-lithogr. Tafel, und einem kunsthistorischen Wegweiser auf der Reise durch Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Niederlande und England. gr. 8. Stuttgart, Rieger. 1 Thlr. 24 Ngr.

Stahr, A., Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. 2. Theil. gr. 8. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 3 Thlr.

Thiele, J. M., Thorwaldsen's Leben. Deutsch von H. Helms. 2. Bd. gr. 8. Leipzig, Wiedemann. 2 Thlr.

Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. 8. Bericht: Der Erzengel Michael von Mart. Schongauer. gr. fol. Ulm (Stettin). 12 Ngr.

——————. Dieselben, 9. u. 10. Bericht. Der grösseren Hefte 6. Folge. Mit 10 Holzschnitten und 1 Steinzeichnung im Text und 5 grossen (lithogr.) Kunstblättern. gr. 4. Ebendas. 4 Thlr.

Verzeichniss, beschreibendes, der Baumgärtner'schen Oelgemälde-Sammlung im römischen Hause zu Leipzig. Nach alphabetischer Ordnung. Mit 1 Stahlstich. Lex. 8. Leipzig (Baumgärtner). 1/4 Thlr.; mit 11 Stahlst. 3/4 Thlr.

Walker's, Ch., Galvanoplastik. Deutsch von Ch. H. Schmidt. 3. Auflage. Auch unter dem Titel: Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. 123. Bd. Weimar. Voigt. 3/4 Thlr.

Weingartshofer, M., Der praktische Photograph. Eine kurzgefasste Anleitung, um Lichtbilder mit gutem Erfolge darstellen zu können; auf viele Versuche und durchgehends eigene Erfahrung begründet. gr. 12. Wien (Prandel & Meyer). 1/2 Thlr.

Wieseler, F., die Nymphe Echo. Eine kunstmythologische Abhandlung. gr. 4. Göttingen, Dieterich. 2/3 Thlr.

Wilhelmi, J., Anleitung zur Linien-Perspektive für Maler, Architekten, Maschinenbauer etc. zum Selbstunterricht bearbeitet. 1. praktischer Theil. Mit 1 lith. Tafel. Lex. 8. Berlin, Wilhelmi. 1/2 Thlr.

Winistorfer, P. Urban, Beschreibung des alten St. Ursen-Münsters zu Solothurn. Mit 2 Steintafeln. gr. 4. Solothurn (Jent & Gassmann). 16 Ngr.

Valaque de Gross-Wardein. 23. Vue d'une Pusta. 24. Cabaret Valaque des environs de Gross-Wardein.

5. Livraison: 25. Kerület des environs d'Erdö-Kovesd. 26. Bétyares. 27. Femme et enfants Hongrois. 28. Femme et enfants Slovaques. 29. Habitation tsigane sur la Pusta. 30. Le départ pour la Pusta.

Hiermit ist diese Abtheilung complet.

B. Les populations des Provinces Danubiennes en 1854.

Suite de dessins d'après nature gravés à l'eau-forte par Théodore Valério. fol.

2. Livraison: 7. Arnautes (Silistrie). 8. Courier Arabe de Bagdad (Belgrade). 9. Femme Valaque du village de Tunar. 10. Derviche Egyptien (Widin). 11. Musiciens Serbes. 12. Dorobant valaque des villages.

3. Livraison: 13. Chef Arabe (Ruscsuk). 14. Jeune Bachi-Bozoucq Arabe (Camp de Silistrie). 15. Bachi-Bozoucq Kurde (Silistrie). 16. Bachi-Bozoucqs de l'armée d'Anatolie (Camp de Silistrie). 17. Bachi-Bozoucqs de l'armée d'Anatolie (Camp de Silistrie). 18. Chef de Bachi-Bozoucqs de la Syrie (Arcer Palanka).

Den Inhalt der früher erschienen Hefte siehe im Intelligenzblatt 1855. No. 1 und 3.

Preise:

Jede Lieferung auf weissem Papier	8 Thlr.
" " " chines. "	12 "
" " " weissem Papier vor der Schrift	12 "
" " " chines. " " " "	16 "

Jedes Blatt einzeln zu 1 1/3 Thlr., 2 Thlr. und 2 2/3 Thlr.

I.

Kunst-Antiquarium

der

L. A. von Montmorillon'schen Kunsthandlung.

Kunstliebhaber und Kupferstichsammler erlauben wir uns auf dieses Verzeichniss unsers Antiquariums, welches regelmässig jeden Monat erscheint, und eine Auswahl alter und neuer Kupfer-

stiche, Radirungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Originalzeichnungen, illustrirter Bücher und Werke etc. enthält, besonders aufmerksam zu machen. Das Jahres-Abonnement beträgt 36 kr. (10 Sgr.) und kann bei allen Buch- und Kunsthandlungen bewerkstelligt werden; Besteller erhalten dasselbe gratis.

II.
Münchner-Kunst-Auctionen.

Die Unterzeichnete empfiehlt, zur Verwerthung ganzer Sammlungen, sowie grösserer Parthien von Doubletten, ihre Auctionsanstalt. Durch zuverlässige Anfertigung der Kataloge und gewissenhafte Ausführung der jeweiligen Bestellungen hat sie sich allseitiges Vertrauen erworben, und wird stets bestrebt sein, dasselbe zu bewahren.

Der Bedingungen halber wende man sich gefälligst an die

Montmorillon'sche Kunsthandlung.

Soeben wurde gratis ausgegeben:

III. Verzeichniss von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. aus allen Zeiten und Schulen, welche um beigefügte Preise zu beziehen sind von C. G. Boerner, antiqu. Kunsthändler in Leipzig, Windmühlenstr. 22.

Enthält zu billigst berechneten Preisen eine reiche Auswahl der besten Erzeugnisse alter und neuer Meister in schönen Exemplaren, und werden auf Verlangen die Gegenstände zur Ansicht gesendet.

Zugleich kauft der Unterzeichnete stets grosse und kleine Sammlungen und Parthien von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, so wie alte und neue Handzeichnungen zu guten Preisen und wird frankirte Anerbietungen jederzeit nach Möglichkeit berücksichtigen.

Leipzig, am 20. Februar 1856.

C. G. Boerner.

Leipziger Kunstauctionen

von **Rudolph Weigel.**

Der Unterzeichnete übernimmt und besorgt den Verkauf sowohl grosser Sammlungen als kleiner Beiträge von Kupferstichen, Handzeichnungen, Oelgemälden, Kunstbüchern etc. durch Auctionen, welche unter seiner Garantie von dem verpflichteten Proclamator abgehalten werden. Das Vertrauen, welches während ein und siebenzig Jahren Käufer und Verkäufer Leipzigs Auctionen schenkten, beruht zunächst in der gewissenhaften Anfertigung der Cataloge und pünktlichen Ausführung der Aufträge. Diejenigen öffentlichen Cabinette und Kunstfreunde, welche Doubletten oder Sammlungen versteigern lassen wollen, belieben sich der Bedingungen wegen an ihn zu wenden.

Die Cataloge dieser Versteigerungen sind auch nach Beendigung derselben, mit den Versteigerungspreislisten versehen, zu billigen Preisen zu erhalten, so lange der Vorrath reicht.

Die Cataloge der drei zunächst zur Versteigerung kommenden Sammlungen bestehen in Folgenden und sind durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

I. Catalog der von den verstorbenen Herren Alb. Chr. Reindel, ber. Kupferstecher, Director der Zeichenschule zu Nürnberg, Joh. Gottl. Abr. Frenzel, Kupferstecher, Director der königlichen Kupferstichsammlung zu Dresden, hinterlassenen und anderen schönen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Lithographien, Handzeichnungen etc. etc., welche nebst einem Anhange guter Original-Oelgemälde, Handzeichnungen, Kupferstichen in Glas und Rahmen aus dem Nachlasse der Herren Domprobst Dr. Stieglitz, Director Frenzel, Hofmaler J. F. Steinkopf d. V., Stadtrichter Dr. Rodig u. A. den 1. April und folgende Tage zu Leipzig versteigert werden;

II. Catalogue de la superbe collection d'estampes anciennes laissée par feu Mr. Hermann Weber à Bonn. Seconde partie contenant l'oeuvre de Rembrandt et de son école ainsi que les

doublettes de la première partie. La vente publique se fera au comptant à Leipzig le 28. Avril 1856 et les jours suivants;

III. Verzeichniss der von Herrn Buchhändler Jul. Alex. Baumgärtner hinterlassenen Sammlung werthvoller Oelgemälde, welche zu Leipzig, Montag den 26. Mai 1855, und folgende Tage im sogenannten römischen Hause öffentlich versteigert werden soll.

Gesuch.

Der Unterzeichnete sucht:

I. Grössere und kleinere Sammlungen Ridinger'scher Blätter in alten Abdrücken;

II. Desgleichen von Chodowiecki, die Kalenderkupfer in alten Abdrücken, mit Einfällen, vor der Schrift etc.;

III. Portraits von Künstlern: Maler, Bildhauer, Architecten, Kupferstecher, Lithographen, Kunstsammler etc., einzeln oder in ganzen Sammlungen;

IV. Abbildungen der heiligen Veronica, des Schweisstuches Jesu Christi.

Rudolph Weigel.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von J. B. **Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 2. II. Jahrgang. **1856.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach den Malern u. Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Barthel, G. A., pinx. Wilhelm, regierender Herzog zu Braunschweig-Lüneburg. In ganzer Figur in der Uniform des Königl. Hannöverschen Garde-Kürassier-Regiments. Gest. von F. Knolle. gr. fol. Braunschweig, Ramdohr. Weiss Papier 4 Thlr.; Chines. Papier 5 Thlr.; vor der Schrift 8 Thlr.; Chin. Papier 10 Thlr.

Cagliari, P., genannt **Paul Veronese** pinx. Sta. Helena. Gest. von J. Eisenhardt. fol. Frankfurt a. M., Prestel. (Leipzig, R. Weigel.) 3 Thlr. Vor der Schrift 6 Thlr.

Deger, E., del. Regina Coeli. Gest. von Franz Keller. kl. fol. Düsseldorf, Schulgen. 1⅓ Thlr.; Chin. Papier 2 Thlr. — Vor der Schrift 2⅔ Thlr.; Chines. Papier 4 Thlr.

Dyck, van, A., pinx. Christus am Kreuz. In Mezzotinto gest. von Desvaches. fol. Bruxelles, van der Kolk. 2⅔ Thlr.

Fendi, Pet., del. Naturalia non sunt turpia! Gest. von Thom. Benedetti. 4. Berlin, E. H. Schröder's Verlag. Chines. Papier ⅓ Thlr.

Flüggen, G., pinx. Der Morgenkuss. Gest. von J. L. Raab. Münchener Kunstvereinsblatt für 1855. fol. (Leipzig, R. Weigel.) 3½ Thlr.

Helst, van der, B., pinx. Commémoration de la Paix de Münster, 1648. De Schutters-Maaltijd. Gest. von J. W. Kaiser. gr. qu. fol. Amsterdam, Buffa & Sohn. (Leipzig, Rud. Weigel.) 34⅓ Thlr.; Chin. Papier 43 Thlr. — Vor der Schrift 68⅔ Thlr.; Chines. Papier 86 Thlr.

Kugler, F., del. Portrait von H. Heine. Mit dessen Facsimile. Gest. von E. Mandel. gr. 4. Berlin, F. H. Schröder's Verlag. Chines. Papier. 1/3 Thlr.

Loose, de, B., pinx. Der Kindertanz. Gest. von Conr. Geyer. Leipziger Kunstvereinsblatt für das Jahr 1854. gr. qu. fol. (Leipzig, R. Weigel.) Chin. Papier 5 Thlr.

Mintorp, Th., del. Ecce Deus Salvator meus, fiducialiter agam et non timebo. Jesus und Johannes als Kinder unter Palmen sitzend und von musicirenden Engeln umgeben. Gest. von Friedr. Ludy. qu. fol. Düsseldorf, Schulgen. 1 1/2 Thlr.; Chin. Papier 3 Thlr. — Vor der Schrift 3 Thlr.; Chines. Papier 4 Thlr.

Mücke, H., pinx. Der Leichnam Christi in der Grabeshöhle. Gest. von J. Felsing in Darmstadt. kl. qu. fol. Selbstverlag des Stechers. (Leipzig, R. Weigel.) Weiss Papier mit der Schrift 2 1/2 Thlr.; vor der Schrift 7 Thlr.

Neff pinx. Der Engel des Gebetes. In Mezzotinto gest. von Garnier. fol. Carlsruhe, Velten. 5 Thlr.

Raphael pinx. Sctma. Virgo a Pisce dicta. (Die Madonna mit dem Fisch.) Gest. von M. Steinle in Dresden. gr. fol. Selbstverlag des Stechers. (Leipzig, R. Weigel.) Weiss Papier mit der Schrift 17 Thlr.; vor der Schrift 34 Thlr.; Chines. Papier vor der Schrift 37 Thlr.

Raphael pinx. Il Sonatore di Violino. Gest. von Alb. Heinze. fol. Berlin, Gebr. Rocca. 1 1/2 Thlr. — Vor aller Schrift 3 Thlr. — Epreuve d'Artiste 6 Thlr.

Rosa, S., pinx. Portrait des Salvator Rosa. Gest. von A. Sachs. fol. Berlin, Gebr. Rocca. 3 Thlr. — Vor der Schrift 6 Thlr.; Chines. Papier 7 Thlr. — Epreuve d'Artiste 10 Thlr.; Chines. Papier 12 Thlr.

Schirmer, pinx. Dom zu Meissen. Gest. von H. Fincke. fol. Berlin, Gebr. Rocca. 1 1/2 Thlr. — Vor aller Schrift 3 Thlr.

Steen, J., pinx. Portrait von Jean Steen. Mit Facsimile. Gest. von J. L. Cornet. gr. 4. Haag, Nijhoff. Chines. Papier 1 1/2 Thlr.

Walraven pinx. Arm aber tugendhaft. In Mezzotinto gest. von J. D. Sluyter. fol. Amsterdam, Buffa & Sohn. (Leipzig, R. Weigel.) 4 2/3 Thlr.

Werner, H., pinx. Mädchen mit einer Ziege. In Mezzotinto gest. von H. Dröhmer. fol. Berlin, Pfeiffer & Co. 1 1/6 Thlr.

B. Lithographien.

Alt, R., del. et lith. Mozart's Zimmer auf dem Kahlenberge. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck 26 2/3 Ngr.; colorirt 1 1/3 Thlr.

Bartsch, G., pinx. Phantasien. No. 1 u. 2. Mutterglück und Grossvaterfreuden. kl. fol. Berlin, Storch & Kramer. Farbendruck. à 1/2 Thlr.

Blaas, C., pinx. Christus am Oelberge. Lith. von F. Leybold. qu. fol. Wien, Neumann. Tondruck. 1 2/3 Thlr.

Hohe, Fr., pinx. et lith. Die Mondnacht am See. (Parthie bei Totzing am Würmsee.) qu. fol. München, Hohe & Brugger. Tondruck. 1 1/3 Thlr.

Landseer, Edw., pinx. Die Försterfamilie. Lith. von E. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Neumann. 2 Thlr.

Meyer von Bremen pinx. Der erste Frühlingsgruss. kl. fol. Berlin, Storch & Kramer. Farbendruck. $1/3$ Thlr.

Murillo pinx. Madonna mit dem Rosenkranz. Lith. von Maier. fol. Carlsruhe, Velten. 1 Thlr., Chines. Papier $1^2/3$ Thlr.

Pietsch, L., del. Christian Rauch in seiner Werkstatt. Farbendruck von Storch und Kramer. gr. fol. Berlin, A. Duncker. $1^1/6$ Thlr.

Schinz pinx. Die Braut. Lith. von C. Schultz. fol. Carlsruhe, Velten. Tondruck 1 Thlr.; colorirt $1^1/2$ Thlr.

Slingeneyer, E., pinx. Der Untergang des franz. Linienschiffes „Le Vengeur" am 1. Juni 1794. Lith. von Tony Voncken. fol. Bruxelles, van der Kolk. Chines. Papier $2^2/3$ Thlr.

Werner, Carl, pinx. Luther's Stube auf der Wartburg. Lith. von Heinr. Stohl. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. Tondruck. $1^1/2$ Thlr.

Wittmer, J. M., del. Die Auferstehung Christi. Lith. von J. Maier. Fol. Carlsruhe, Velten. 1 Thlr.; Chines. Papier $1^2/3$ Thlr.

C. Holzschnitte.

Buonarroti, M. Angelo, del. Crucifix. Holzschnitt von A. Gaber. fol. Dresden, Gaber & Richter. Tondruck $1/3$ Thlr.

Es ist vollbracht. Holzschnitt von A. Gaber. gr. 4. Dresden, Gaber & Richter. $1/12$ Thlr.; Farbendruck $1/6$ Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. IV. Jahrgang. 1855. 4. Liefer. gr. fol. München, Piloty & Lötle. 5 Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 13. Lief. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. Farbendruck. $1^1/2$ Thlr.; einzelne Blätter à $2/3$ Thlr.

Bilder der Heiligen. 1—3. Lief. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. Farbendruck. à $1^2/3$ Thlr.

Bilder-Welt, die. 1. Abth.: Portrait-Gallerie. 20—23. Lief. gr. fol. Leipzig, Weber. à $1/6$ Thlr.

Bildwerke, die wichtigsten, am Sebaldusgrabe in Nürnberg von P. Vischer. 2. Abtheil. No. 5—7. gr. 4. Nürnberg, J. L. Schrag. à 24 Ngr.

Bülau, F., die deutsche Geschichte in Bildern, mit erklärendem Text. I. Bd. 4. Lief., III. Bd. 3. Lief. gr. qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. $1/4$ Thlr. Prachtausgabe 12 Ngr.

Burgkmair's, H., Turnier-Buch. Nach Anordnung Maximilian's I. Herausgegeben von J. v. Hefner. 10—14. Lief. Imp. Fol. Frankfurt a. M., Keller. à 3 Thlr.

Eye, A. v., Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts; gez. u. radirt von W. Maurer. 9—11. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à 1/2 Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 45—52. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 2/3 Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

Gatteri, J. L., Geschichte Venedigs. In 150 Kupfertafeln nach Chroniken, geschichtlichen Thatsachen und dem Costüm der Zeit gezeichnet. In Kupfer gestochen von Ant. Viviani und anderen venetianischen Künstlern. Text von Franz Zanotta. 1. Lief. qu. fol. Wien, Prandel & Meyer. 1 Thlr. (Das Werk erscheint in 50 Lieferungen.)

Goethe, Faust. Eine Tragödie. Mit Zeichnungen von Engelbert Seibertz. II. Theil. 1. Lief. gr. 4. Stuttgart, Cotta. 1 1/3 Thlr.; Chines. Papier 1 2/3 Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Text von A. R. von Perger. 22—26. Heft. gr. 4. Triest, Direction des österr. Lloyd. à 1/3 Thlr.; feine Ausgabe in Imp. 4. 16 Ngr.; Prachtausgabe in Fol. 24 Ngr.

Märchen und Sagen für Jung und Alt. 1—4. Lief. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. à 1/3 Thlr.

Payne's Universum und Buch der Kunst. 3. Bd. 14—19. Heft. gr. 4. Leipzig, englische Kunstanstalt v. Payne. à 1/3 Thlr.

Religion und Kunst. Eine Sammlung werthvoller Stahlstiche. Mit Text von F. S. Häglsperger. 170—175. u. 179—211. Heft. gr. 8. Regensburg, Manz. à 1/4 Thlr.

Richter, L., Goethe-Album. 5. Lief. Hoch 4. Leipzig, G. Wigand. 12 Ngr. (Compl. in Mappe 2 Thlr.)

Schasler, M., Berlins Kunstschätze. 2. Abth. A. u. d. T.: die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers von Berlin. gr. 16. Berlin, Nicolai. 1 1/4 Thlr.

Stocquart, XII Radirungen. gr. 4. Bruxelles, van der Kolk. Chines. Papier 8 Thlr. 16 Ngr.

Wagner, C., landschaftliche Radirungen auf Stahl. 1. Heft in 8 Blättern. kl. f. Meiningen, v. Eye. 2 1/2 Thlr.

B. Zeichenvorlagen.

Steinbach, L., Aquarell-Schule. Praktische Anweisung zum Aquarell-Malen durch Vorlegen in Farbendruck, nebst Erläuterungen. 2. Auflage. 1. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. 1 1/6 Thlr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie etc.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreiche Sachsen. Herausgeg. von G. A. Pönicke. 39—49. Heft. gr. qu. fol. Leipzig, Expedition des Albums sächsischer Rittergüter. à 1 Thlr.

Borstell, G., Der innere Ausbau von Wohngebäuden. Unter Leitung von H. Strack u. F. Hitzig bearbeitet. 5. Heft. gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 2/3 Thlr.

Details für Architecten und Bauhandwerker. 2. Lief. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

Eisenlohr, F., Ornamentik in ihrer Anwendung auf verschiedene Gegenstände der Baugewerke. Ausgeführt oder zur Ausführung entworfen. 17. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. 1 1/2 Thlr.

Essenwein, A., Norddeutschlands Backstein-Bau im Mittelalter. 3. u. 4. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. à 2 Thlr.

Forchhammer, P. W., über Reinheit der Baukunst auf Grund des Ursprungs der vier Haupt-Baustyle. gr. 8. Hamburg, Perthes-Besser & Mauke. 24 Ngr.

Fricke, A., moderne Möbel und Details. 4. Sammlung. fol. Berlin, Grieben. In Mappe. 1 1/2 Thlr.

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von L. Lohde. Neue Ausgabe. 53—57. Heft. Imp. 4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1 1/4 Thlr.

Geck, H., Die Abteikirche zu Werden. Historisch architektonisch dargestellt. gr. 8. Essen, Baedeker. 1/3 Thlr.

Graef's, A., Magazin moderner Tischler-Arbeiten. 1—3. Bd. gr. qu. fol. Erfurt, Bartholomäus. In Mappe. à 1 1/2 Thlr.

Greth, J., Danziger Bauwerke in Zeichnungen. 4. Lieferung. fol. Danzig, Bertling. 1/3 Thlr.

Günther, G. W., Vorlege-Blätter für Zimmerleute und Maurer. Zum Gebrauche in Sonntags- und Gewerbe-Schulen. 1—3. Heft. qu. fol. Erfurt, Bartholomäus. à 16 Ngr.

Hochstetter, J., architektonische Ausführungen. 5. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. 2 Thlr.

Kunstdenkmale, Mittelalterliche, des Oesterreichischen Kaiserstaates. Herausgeg. von Dr. Gust. Heider, Prof. Rud. von Eitelberger und Architekt J. Hieser. 1. Lief. gr. 4. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1 1/2 Thlr.

Palast, der Herzogliche, von Urbino. Gezeichnet und herausgegeben von Fr. Arnold. Lithographirt von L. Kraatz in Berlin. 1. Lief. Mit erläuterndem Text. gr. fol. Leipzig, T. O. Weigel. 6 2/3 Thlr. (Das Ganze wird in 6 Lief. erscheinen und 1857 vollständig sein.)

Raentz, Carl u. **Paul**, Journal für industrielle Ornamentik. 1. Heft. gr. qu. 4. Berlin, Feundt & Co. Tondruck. 1 Thlr.

Rau, W., Album der herrschaftl. Landsitze u. Schlösser im Kaiserthum Oesterreich. Herausgeg. von J. W. Pohlig. 1. Sect. 3. Abth. 2. Hälfte. qu. fol. Teplitz, Pohlig. Als Rest zur 1. Hälfte.

——————. Dasselbe. 2. (nicht colorirte) Ausg. Sect. Böhmen 6—10. Lief. qu. fol. Teplitz, Pohlig. à 1 2/3 Thlr.

Schule, die, der Baukunst. 2. Bd. 2. Abtheil. Auch unter dem Titel: Die Schule des Maurers. Bearbeitet von B. Harres. gr. 8. Leipzig, Spamer. 1 Thlr.

Skizzenbuch, architektonisches. Mit Details. 23. u. 24. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. à 1 Thlr.

——————. Dasselbe. 2. Aufl. 4—8. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. à 1 Thlr.

Strauch, F. A., Vorlegeblätter für Gewerbe mit besonderer Rücksicht auf baugewerkliche Constructionen zum Unterricht und praktischem Gebrauche für Ar-

chitekten und Handwerker. V. Abth. die Arbeiten des Bautischlers. 1. Lief. qu. fol. Berlin, Guttentag. 1 Thlr.

Thiele, J. M., Thorwaldsen's Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraume 1828 — 1844. Nach dem dänischen Original bearbeitet von F. C. Hillerup. 21 – 23. Lief. Imp. 4. Kopenhagen (Leipzig, Lorck). à 13½ Ngr.

Wolff, J. H., Handbuch der höheren Kunst-Industrie. 3. Lief. Imp. fol. Göttingen, Wigand. In Mappe 2⅓ Thlr.

Zeitschrift des Architecten- und Ingenieur-Vereins für das Königreich Hannover. Redigirt vom Vorstande des Vereins. 2. Bd. (Jahrgang 1856.) 1. Heft. fol. Hannover, Rümpler. pro complet 6⅔ Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Red.: von und zu Aufsess, A. v. Eye, G. K. Frommann. Neue Folge. 4. Jahrg. 1856. 12 Num. gr. 4. Leipzig, Fr. Fleischer. 1 Thlr. 16 Ngr.

Dioskuren, die. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, redigirt von M. Schasler. 1. Jahrgang. April-December 1856. Wöchentlich 1 Nummer. Imp. 4. Berlin, Nicolai. Vierteljährlich 1 Thlr. 1 Ngr.

Gallerie-Buch, Dresdner. Ein berathender Führer zur Auffindung und zum Verständniss der Meisterwerke in der königl. Gemälde-Gallerie zu Dresden. 8. Dresden, am Ende. ⅔ Thlr.

Hermann, K. F., über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst. gr.-8. Göttingen, Vandenhöck & Ruprecht's Verl. ½ Thlr.

Kessler, G., Photographie auf Stahl, Kupfer und Stein, zur Anfertigung von Druckplatten. gr. 8. Berlin, artistische Anstalt. 1 Thlr.

Lempertz, H., Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Jahrg. 1856. gr fol. Cöln, Heberle, 1 Thlr. 18 Ngr.

Müller, F., Die Künstler aller Zeiten und Völker. 5. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 12 Ngr.

Quandt, J. G. v., der Begleiter durch die Gemälde-Säle des königl. Museums zu Dresden. 8. Dresden, Meinhold & Söhne. ⅔ Thlr.

Weigel, T. O., Verzeichniss der xylographischen Bücher des XV. Jahrhunderts. gr. 8. Leipzig, T. O. Weigel. ⅓ Thlr.

Zur Reform der modernen Kunst. Eine Studie zur neuesten Kunstgeschichte. gr. 8. Cöln, J. W. Schnutz. ½ Thlr.

IV. Auswahl der wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Armengaud, J. G. D., Les galeries publiques de l'Europe. 1. partie: Rome. Paris 1855. 4. Avec gravures sur cuivre et sur bois. 10 Thlr.

Das Ganze erscheint in 2 Bänden oder 3 Theilen und wird vollständig 40 Thlr. kosten.

Bellier de la Chavignerie, Emile, Biographie et catalogue de l'oeuvre du graveur (S. C.) Miger, membre de l'ancienne Académie Royale de peinture et de sculpture; son portrait avec fac-simile de son écriture etc. Ouvrage suivi de plusieurs tables Paris. 1855. 8. 1⅔ Thlr.

Bicchierai, Zanobi, Alcuni documenti artistici non mai stampati. (1454—1565.) Firenze 1855. 8. ½ Thlr.

Bouniol, M. Bathild, l'Art chrétien et l'école allemande avec une notice sur M. Overbeck. Orné du portrait gravé de M. Overbeck. pet. en-8. Paris 1856, Schulgen & Schwan. 4/15 Thlr.

du Camp, Maxime, les beaux-arts à l'exposition universelle de 1855. Peinture-Sculpture. Paris 1855. 8. 1 Thlr.

Campori, gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti par G. Campori. Modena 1855. 8. 4 Thlr.

Champfleury, les peintres de Laon et de Saint-Quentin. — De La Tour. Paris, 1855. 8. 1⅙ Thlr.

Cicconi, A., Raffaello e le belle arti in Italia ai tempi di Leone X. Con un discorso e illustrationi. Napoli 1855. 12. 1⅚ Thlr.

Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, par de Guilhermy et Viollet-le-Duc. Paris 1856. 8. Mit 4 Kupfern. 1⅔ Thlr.

Documenti per la storia dell' arte Senese, raccolti ed illustrati del Dott. Gaetano Milanesi. Tomo I. Secoli XIII e XIV. — Tomo II. Secoli XV e XVI. Siena 1854 (—1855). 8. 5 Thlr.

Dumesnil, J., Histoire des plus célèbres Amateurs français et de leurs relations avec les artistes. — Pierre-Jean Mariette, 1694—1774. Paris 1856. 8. 2½ Thlr.

Duvinage, H., l'Architecture rurale. 1. livr. Paris 1856. 8. Jede Lieferung 6 Tafeln. ½ Thlr.

Das Werk soll in 2 Bänden zu je 150 Tafeln vollständig sein. Monatlich werden 2 Lieferungen erscheinen.

Fergusson, Jam, The illustrated handbook of architecture; being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries. In II volumes. With 850 Illustrations on Wood. London 1855. 8. 14 Thlr. 12 Ngr.

Hamard, L. J., Etudes archéologiques sur la Cathédrale de Laval. Laval 1856. 8.

Jones, Owen, the Grammar of ornament. Being a Series of 3000 Examples, from various Styles, exhibiting the fundamental principles which appear to reign in the composition of Ornament of every Period. Part I. London 1856. fol. 4 Blatt. 4 Thlr.

Das Werk wird in 25 Lief. (à 4 Thlr.) erscheinen, zusammen 100 Tafeln und 1 Band Text.

Labarte, Jul., Illustrated handbook of the arts of the middle ages. With 200 woodcuts. London 1856. 8. 7 Thlr. 6 Ngr.

de Lasteyrie, F., Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France. Livr. 30. Paris 1856. fol.

Das Werk besteht aus 110 colorirten Tafeln nebst Text und kostet vollständig 300 Thlr. Mit der vorstehenden 30. Lief. ist die Publication der Tafeln beendet, und es fehlen zur Vervollständigung des Werkes nur noch einige Lieferungen Text, welche den Subscribenten gratis nachgeliefert werden.

Monumenti sepolcràli della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisi da P. Lasinio con illustrationi. Firenze 1856. fol. Mit 47 Tafeln. 7 Thlr.

Petti, A., Guida pittorica ossia analisi intorno lo stile delle diverse scuole di pittura e degli artisti italiani e stranieri antichi e moderni. Napoli 1855. 8 1 Thlr. 18 Ngr.

Planche, Gst., Etudes sur les arts. Paris 1855. 8. 1 Thlr.

Visites et études de S. A. J. le prince Napoléon au palais des beaux-arts, ou description complète de cette exposition (peinture, sculpture, gravure, architecture), avec la liste des récompenses, les statistiques officielles et les documents et décrets faisant suite aux visites et études au palais de l'industrie. Paris 1856. 12. 1 Thlr.

van Westrheene, T., Jan Steen. Étude sur l'art en Hollande. La Haye 1856. 8. Mit Portrait von Jan Steen. 2 Thlr. 3 Ngr.

ANZEIGEN.

Handzeichnungen berühmter Meister

aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen, herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel.

IV. Heft, enthaltend:

X. Vertumnus und Pomona, von Casp. Netscher. Das Original ist auf der Rückseite bezeichnet: CNetscher geschildert den 19. Jannwarij 1667 voor 111 Guldens.

XI. Bauern in der Schenke, von A. Brouwer (aus der Sammlung von J. A. Bennet in Leyden).

XII. Feldherr zu Pferd, von D. D. Velasquez de Silva.

gr. fol. Preis 4 Thlr.

Die Kanzel in der Domkirche zu Freiberg,

in Kupfer gestochen und mit historischen Erläuterungen von J. G. A. Frenzel. gr. fol. Preis 1½ Thlr.

Leipziger Kunstauctionen.

Der Unterzeichnete übernimmt und besorgt den Verkauf sowohl grosser Sammlungen als kleiner Beiträge von Kupferstichen, Handzeichnungen, Oelgemälden, Kunstbüchern etc. durch Auctionen, welche unter seiner Garantie von dem verpflichteten Proclamator abgehalten werden. Das Vertrauen, welches während siebenzig Jahren Käufer und Verkäufer Leipzigs Auctionen schenkten, beruht zunächst in der gewissenhaften Anfertigung der Cataloge und pünktlichen Ausführung der Aufträge. Diejenigen öffentlichen Cabinette und Kunstfreunde, welche Doubletten oder Sammlungen versteigern lassen wollen, belieben sich der Bedingungen wegen an ihn zu wenden.

Die nächsten Versteigerungen enthalten die Vorräthe und Sammlungen der Herren Artaria & Fontaine in Mannheim,

Dr. Niesar in Breslau und Kaufmann Stiglmair in Straubing, Die Doubletten aus der Sammlung S. M. des höchstsel. Königs Friedrich August II. von Sachsen, der Herren Schenk & Gerstäcker in Berlin, Herrn A. von Heydeck in Dessau, und Herrn Legationsrath Detmold in Hannover.

Die Cataloge dieser Versteigerungen sind auch nach Beendigung derselben, mit den Versteigerungspreislisten versehen, zu billigen Preisen zu erhalten, so lange der Vorrath reicht.

Rudolph Weigel.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**

Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 3. II. Jahrgang. **1856.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach den Malern u. Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Camphausen, W., pinx. Gefangene Cavaliere aus der Zeit Carl's I. In Mezzo-Tinto gest. von F. Werner. qu. fol. Düsseldorf, J. Buddeus. 5 Thlr.

Corbould, pinx. Die schöne Schnitterin. In Mezzo-Tinto gest. von Egleton. fol. Darmstadt, Lange. 3 Thlr.

——————— pinx. Das Mädchen am Brunnen. In Mezzo-Tinto gest. von Egleton. fol. Darmstadt, Lange. 2 Thlr.

Drake, Fr., modell. Naturfreuden. Relief an dem Denkmal des hochseligen Königs Majestät Friedrich Wilhelm III., im Thiergarten bei Berlin. Gest. von A. Andorff. gr. qu.-fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverl. 6 Thlr.

Geselschap, E, pinx. Christkindlein Gaben bringend. In Mezzo-Tinto gest. von A. Martinet. fol. Düsseldorf, J. Buddeus. 1½ Thlr.

Heideloff, Carl, del. 3 Blatt: Gedenkblätter der Universitäten Heidelberg, Prag und Wien. Gest. von A. Marx. Mit 3 Blättern Text. 4. Nürnberg, Lotzbeck. In Umschlag. ⅓ Thlr.

Hennig, Ad., pinx. Sanctus Dominus Deus est. Gest. von Ed. Mandel. Der Verein der Kunstfreunde in Preussen seinen Mitgliedern für das Jahr 1856. fol. (Leipzig, R. Weigel.) 4 Thlr.

Kehren, J., pinx. Consumatum est. (Christus am Kreuz.) N. Barthelmess sc. fol. Düsseldorf, Schulgen. 1⅓ Thlr. Chines. Papier 2 Thlr.

Meyerheim, Ed., pinx. Der Strickunterricht. In Mezzo-Tinto gest. von F. Werner und H. Sagert. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverl. 4 Thlr.

Raphael, pinx. La Madonna dei Ausidei. Gest. von L. Gruner. fol. Leipzig, R. Weigel. Weiss Papier 14 Thlr; chines. Papier 21 Thlr. — Vor der

Schrift weiss Papier 35 Thlr.; chines. Papier 42 Thlr. — Epreuve d'Artiste 60 Thlr.

Rietschel, E., modell. Büste von Gotth. Ephr. Lessing. Nach dem Modelle gegossen von W. Howaldt. Gest. von Fr. Bretschneider. fol. Braunschweig, Schulbuchhandlung. Chines. Papier 1½ Thlr.

Scheffer, Ary, pinx. Le Larmoyeur. Gest. von Paul Chenay. qu. fol. Paris. Bohné & Schultz. 5 Thlr. — Vor der Schrift 10 Thlr.

Schraudolph, pinx. Fresken im Kaiserdome zu Speyer. 1. Blatt: Die Steinigung des heiligen Stephanus. Gest. von J. Burger, unter Leitung von Jul. Thäter. fol. Neustadt a./H., Gottschick's Buchh. 3 Thlr. – Chines. Papier 4 Thlr.

Schrotzberg, Fr., pinx. Portrait von Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich. Gest. von Fr. Stöber. fol. Wien, Paterno. Chines. Papier. 3⅓ Thlr.

Stockmann, pinx. Das Frühstück. In Mezzo-Tinto gest. von Jouanin. fol. Braunschweig, Ramdohr. 4 Thlr.

Wichmann, A., pinx. Die erhörte Bitte. Gest. von F. Zimmermann. Sächsisches Kunstvereinsblatt für das Jahr 1855. fol. (Leipzig, R. Weigel.) 3 Thlr.

B. Lithographien.

Bayer, von, Aug., pinx. Tod des heil. Bruno. (Nach einer alten Legende.) Lithogr. von Fr. Hohe. fol. München, Hohe & Brugger. Halbfarbendruck. 2⅚ Thlr.

Begas, C., pinx. Portrait von August Böckh, Kniestück. Mit Facsimile. Lith. von C. Fischer. fol. Berlin, Artist. Anstalt. Chines. Papier. 2 Thlr.

Bopsos, pinx. Die Taubenpost. Lith. von R. Hoffmann. fol. Wien, Paterno. Tondruck 1⅔ Thlr. — Colorirt 3⅓ Thlr.

Bürkel, H., pinx. 2 Blatt. Die Hammerschmiede. Die Alme: Lith. von Fr. Hohe. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Farbendruck. à 3½ Thlr.

Einsle, A., pinx. Victor. Studienkopf No. 26. Lith. von R. Hoffmann. kl. fol. Wien, Paterno. Rehausé 1 Thlr. — Fond noir 2 Thlr.

Gauermann, F., pinx. Auf der Alm. Lith. von Ed. Weixelgärtner. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2⅔ Thlr. — Colorirt 5⅓ Thlr.

——————, pinx. Eber von Wölfen überfallen. Lith. von Ed. Weixelgärtner. gr. fol. Wien, Paterno. Tondruck 2⅔ Thlr. — Colorirt 5⅓ Thlr.

Hasselwander, pinx. Mutterglück. Lith. von J. Bauer. fol. Wien, Paterno. Tondruck 1⅔ Thlr. — Colorirt 3⅓ Thlr.

Haushofer, pinx. Der Mittag. (Am Chiemsee im bairischen Oberlande.) Lith. von Fr. Hohe. qu. fol. München, Hohe & Brugger. Farbendruck. 3½ Thlr.

Heinemann, Prof. J. G., scrips. Christus am Kreuz. Calligraphisches Blatt. Lith. von E. Lemaître. fol. Strassburg, Schmidt. 1 Thlr.

Hübner, C., pinx. Der heimgekehrte junge Seemann. Lith. von Süssnapp. qu. fol. Berlin, Lüderitz Kunstverl. 3 Thlr.

Krüger, Prof. F., pinx. Brin d'Amour. (Pferdestück.) Lith. von Storch und Kramer. qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. Oelfarbendruck. 7 Thlr.

Murillo, B., pinx. 2 Blatt: Der Vorläufer Christi. Der Erlöser der Welt. Lith. von

R. Hoffmann. kl. fol. Wien, Paterno. Tondruck à $^2/_3$ Thlr. — Rehausé à 1 Thlr.

Papf, E., pinx. Die Aufnahme, Bergmannsbild. (Ein Knabe wird durch seine Angehörigen dem Obersteiger zur Aufnahme zugeführt.) Lith. von H. Williard. fol. Dresden, Rud. Kuntze. Chines. Papier $^2/_3$ Thlr. — Colorirt $^4/_5$ Thlr.

——— pinx. Glück auf. Lith. von O. Kunath. kl. fol. Dresden, Rud. Kuntze. (Kleine Ausgabe.) Tondruck. $^1/_2$ Thlr.

Richter, H., pinx. Christus mit Petrus auf dem Meere. „Herr, hilf mir." Lith. von Rohrbach. fol. Breslau, Karsch. Chines. Papier. $1^2/_3$ Thlr.

Strassgschwandtner, A., del. et lith. 4 Bl. Jagden: Moosschnepfenjagd, Auerhahnjagd, Rehjagd, Fuchsjagd. kl. qu. fol. Wien, Paterno. Tondruck à $^2/_3$ Thlr. Rehausé à 1 Thlr.

Zimmermann, Ad., pinx. Christus zu Emaus. „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt." Lith. von Rohrbach. fol. Breslau, Karsch. Chines. Papier 2 Thlr.

C. Holzschnitte.

Flinzer, F., del. Hinter den Coulissen. (Affen.) Holzschnitt von F. Obermann. kl. fol. Dresden, Kori. Tondruck. $^1/_4$ Thlr.

Gorme, F., pinx. Johann, König von Sachsen. Portrait in ganzer Figur. Holzschnitt von Ed. Kretschmar. fol. Leipzig, Weber. Chines. Papier. $^1/_2$ Thlr.

D. Münzen.

Denkmünze auf die Jubelfeier König Leopold I. von Belgien. Geschnitten von Leop. Werner. Cöln, F. C. Eisen's Verlag. In Bronce 4 Thlr.

——— auf die Cathedrale zu Lincoln. Geschnitten von Demselben. Cöln, F. C. Eisen's Verlag. In Bronce $1^1/_3$ Thlr. Mit Etui 2 Thlr.

——— auf die Cathedrale zu Winchester. Geschnitten von Demselben. Cöln, F. C. Eisen's Verlag. In Bronce $1^1/_3$ Thlr. Mit Etui 2 Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreich Sachsen. Herausgeg. von G. A. Pönicke. 50—55. Heft. gr. qu. fol. Leipzig, Expedition des Albums. à 1 Thlr.

Album Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern von deutschen Künstlern gewidmet. 5. Jahrgang. 1. Lief. gr. fol. München, Piloty & Löhle. 5 Thlr.

Bilder der Heiligen. 4. Lief. Farbendrücke nach J. Fay. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. $1^2/_3$ Thlr. Einzelne Blätter à $12^1/_2$ Ngr.

Bülau, F., Die deutsche Geschichte in Bildern, mit erklärendem Texte. 1. Bd. 5. u. 6. Lief. 2. Bd. 5. u. 6. Lief. und 3. Bd. 5. Lief. gr. qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. à $^1/_4$ Thlr. — Prachtausg. à 12 Ngr.

Deckengemälde in der St. Michaelskirche zu Hildesheim. 2 Blatt Farbendrucke von Storch und Kramer. Nebst: „Kurze historisch-artistische Andeutungen über die St. Michaels-Kirche und deren Deckengemälde von Dr. Joh. Mich. Kratz.“ fol. Berlin, Storch & Kramer. 7 Thlr.

Eckelmann, Herm., Illustrirte Kinderlieder. Illustrirt von Herm. Soltau. 1. Lief. 8 lith. Blätter. 4. Hamburg, Seitz. Tondruck. 1/3 Thlr. (Wird in 6 Lief. bis Weihnachten complet.)

Eye, A. v., u. J. Falke, Kunst und Leben der Vorzeit in Skizzen nach Orig.-Denkmälern herausgeg., gezeichnet und radirt von W. Maurer. 12.—15. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à 1/2 Thlr.

Ezdorf, Chr. u. Fr., Fünfzehn Landschaften, radirt. fol. München, v. Montmorillon'sche Kunsth. Chines. Papier. 2 Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 53—58. Lief. gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 2/3 Thlr. Prachtausg. in Fol. à 1 Thlr.

Goethe, W. v., Reineke Fuchs, mit Zeichnungen (in Holzschnitt) von W. von Kaulbach. 1. Lief. gr. 4. Stuttgart, Cotta. à 1/3 Thlr.

Gräb, C., Album von Schloss Babelsberg, Sommer-Residenz Sr. K. Hoheit des Prinzen von Preussen. 3. (Schluss-) Lief. Imp.-Fol. Berlin, Riegel. In Mappe. 13 1/3 Thlr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen. IV. Heft. gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Hasse, E., Heimische Vögel. Zum Nachzeichnen und Ausmalen. 50 Holzschn., geschnitten und herausgeg. von H. Bürckner. gr. 4. Leipzig, G. Wigand. In Mappe. 2 2/3 Thlr.

Heer, das Oesterreichische, von Ferdinand II., Römisch-Deutschen Kaiser, bis Franz Josef I., Kaiser von Oesterreich. Lith. von F. Gerasch. 38 Hefte. 4. Wien, Neumann. Complet in Mappe, colorirt. 50 2/3 Thlr.

Einzeln: I. Epoche von 1620—1650. 4 Hefte. 5 1/3 Thlr. II. Epoche von 1650—1748. 4 Hefte. 5 1/3 Thlr. III. Epoche von 1750 1790. 5 Hefte. 6 2/3 Thlr. IV. Epoche von 1790—1809. 4 Hefte. 5 1/3 Thlr. V. Epoche von 1815 1835. 6 Hefte. 8 Thlr. VI. Epoche von 1835—1848. 6 Hefte. 8 Thlr. VII. Epoche von 1848 bis zur Gegenwart. 9 Hefte. 12 Thlr. Einzelne Hefte werden nicht abgegeben.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten in treuen Copien. XIII., oder I. Supplement-Heft. kl. fol. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

Kittlitz, F. H. v., Vegetations-Ansichten. 1. Heft. gr. qu. 4. Frankfurt a. M., Meidinger Sohn & Co. 3 Thlr.

Kugler, F., Geschichte Friedrichs des Grossen. Gezeichnet von A. Menzel. Neue Auflage. Hoch 4. Leipzig, Mendelssohn. In engl. Einband mit Goldschnitt. 5 1/3 Thlr.

Künstler-Album, Württembergisches. 12 Lief. fol. Stuttgart, Estelt. Chines. Papier. à 1 1/2 Thlr.

Enthaltend:

1. Lief. Die Bekehrung, gem. von Rustige, lith. von B. Weiss.
Exercitien der reitenden Artillerie, comp. u. auf Stein gez. von Ebersberg.
Aus Werner's zoologischem Garten, comp. u. lith. von A. Wagner.
2. Lief. Waldparthie, gem. von Ebert, lith. von Emminger.
Die Raststunde eines Handwerkers, gem. von Widmayer, lith. von J. Sigler.
Das Austreiben auf die Weide, gem. u. lith. von Breith.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Texte von A. R. von Perger. Herausgegeben vom Oesterreichischen Lloyd. 27.—30. Heft. gr. 4. Triest, Oesterr. Lloyd. 1/3 Thlr.

Lepsius, C. R., Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842—1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition. Tafeln: Lief. 63—65. Imp.-Fol. Berlin, Nicolai. à 5 Thlr.

Mährchen und Sagen für Jung und Alt. 5—8 Lief. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. à 1/3 Thlr.

Menzel, A., Heerschau der Soldaten Friedrich's des Grossen. Mit erläuterndem Texte von F. Lange. II. Bd. 1. Lief. hoch 4. Leipzig, Mendelssohn. 1/6 Thlr. Color. 1/3 Thlr.

Payne's Universum und Buch der Kunst. 3. Bd. 20—25. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. à 1/3 Thlr.

Ramboux, Joh. Ant., Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200—1600. Nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen. 19.—42. Lief. gr. fol. Cöln, Eisen's Hofbuchh. Tondruck. Gewöhnliche Ausgabe 48 Thlr. — Auf starkem Papier 60 Thlr. — Auf Imperialpapier 80 Thlr.

Reineke Fuchs. Dem Original frei nachgedichtet von J. E. Hartmann. Mit 36 Stahlstichen von Leutemann. 1. Heft. (Colorirte Ausgabe.) gr. 4. Leipzig, Payne. à 1/3 Thlr.

Rohlfs, A., und **Riefstahl,** Jagd-Album. Zwölf Blätter nach Aquarellen. Lith. und Farbendruck von G. Reubke. 1. u. 2. Lief. kl. qu. fol. Berlin, Springer. à 2 Thlr.

Schnorr von Karolsfeld, J., Die Bibel in Bildern. 13.—15. Lief. fol. Leipzig, G. Wigand. Volksausg. à 1/3 Thlr. — Prachtausg. in fol. à 1 Thlr.

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch, in einer neuen, vollständig geordneten und reichvermehrten Auflage herausgegeben von O. T. von Hefner. 24. u. 25. Lief. oder 2. Bd. 1. u. 2. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à 1 Thlr. 18 Ngr.

Siegel des Mittelalters aus den Archiven der Stadt Lübeck. Herausgegeben von dem Verein für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde. 1. Heft. Holsteinische und Lauenburgische Siegel des Mittelalters. Gezeichnet von C. J. Milde. Erläutert von Masch. 1. Heft. gr. 4. Lübeck, von Rohden. 24 Ngr.

Vater-Unser, das, in Bildern. 8 Blatt in Holzschnitt. Nürnberg, Lotzbeck. Colorirt 1/3 Thlr.

B. Zeichenvorlagen.

Adam, V., Thier-Zeichnen. 8. Heft. Einzelne Thiere in Umrissen und leicht schattirt als Anfangsgründe. gr. 4. Carlsruhe, Veith. 27 Ngr.

Heinrichs, P. J., Vorlegeblätter zur Uebung in der Perspektive. 2. Heft. gr. 4. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thür.-Lehrervereins. 12 Ngr.

Hofmann, J., 60 Zeichnungs-Vorlegeblätter für Volksschulen etc. 3 Abtheilgn. qu. fol. Ellwangen, Hess. 1 Thlr. 26 Ngr.

Meichelt, H., Aquarell-Studien. Vorlegeblätter zur Erlernung des Aquarellmalens. 2. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. 1 1/3 Thlr.

Preusker, H., Das Figurenzeichnen. 4. Heft. 4. Langensalza, Schulbuchh. des Thür.-Lehrervereins. 9 Ngr.

Schwab, Pauline, Anleitung zum Blumenmalen durch Vorlagen in Farbendruck mit Erklärung. 3. u. 4. Heft. gr. qu. 4. Carlsruhe, Veith. à 1 1/6 Thlr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Album englischer Landhäuser, Villen, Cottagen etc. 8. Heft. qu. fol. Carlsruhe, Veith. 1 1/2 Thlr.

Arnold, F., Der herzogliche Palast von Urbino. Mit erläuterndem Texte. 2. Lief. Imp.-fol. Leipzig, T. O. Weigel. 6 2/3 Thlr.

Beisbarth, C., Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben. Supplement zu: C. Heideloff u. F. Müller, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Imp.-fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. In Mappe. 2 Thlr. 12 Ngr.

Bergmann, L., 10 Tafeln Säulen-Ordnungen. 2. Ausgabe. gr. 4. Leipzig, Spamer. Gebunden. 5/6 Thlr.

Birlo, J. A., Der Führer in der St. Apollinariskirche bei Remagen und ihrer Umgebung. 4. Aufl. 12. Bonn, Habicht. 6 Ngr.

Boer, H., Modell- und Musterbuch für Juweliere, Goldarbeiter und Bijouteriefabrikanten. Neue Ausgabe. 1. Heft. gr. 8. Nordhausen, Büchting. 1/4 Thlr.

Breymann, G. A., Allgemeine Bau-Constructions-Lehre. 2 Thle. 2. Aufl. gr. 4. Stuttgart, Hoffmann. 8 1/2 Thlr.

Denkmäler der Kunst. 4. Band. Herausgegeben von W. Lübke und J. Caspar. (Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte von J. Kugler.) 18. Lief. gr. fol. Stuttgart, Ebner & S. 1 Thlr. 22 Ngr.

Diebold, Fr., Skizzenbuch für Schlosser, Gürtler, Spängler, Metall- und Eisengiessereien. Entworfen und gravirt. 1.—3. Heft. gr. qu. 8. München, Roller. à 12 Ngr.

——— Skizzenbuch für Zimmerleute. Entworfen und gravirt. 1. u. 2. Heft. 4. München, Roller. à 12 Ngr.

Eisen, F. C., Neueste Beschreibung des Doms zu Köln. 16. Köln, Eisen. 1/3 Thlr.

Eisenlohr, F., Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung als Unterricht für Gewerbe- und technische Schulen, sowie für Baumeister. 7. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. 1 1/2 Thlr.

Engel, F., Ausgeführte Familien-Häuser für die arbeitenden Klassen. 2. Heft. hoch 4. Berlin, Riegel. 1 Thlr.

Essenwein, A., Norddeutschlands Backstein-Bau im Mittelalter. 3. u. 4. Heft. Imp.-fol. Carlsruhe, Veith. à 2 Thlr.

Frenzel, Joh. Gottfr. Abr., Die Kanzel in der Domkirche zu Freiberg gezeichnet und gestochen, nebst einer kurzen historischen Darstellung dieses Kunstwerkes. fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

Fricke, A., Wohngebäude für Stadt und Land. 6. Lief. fol. Berlin, Grieben. 1 Thlr.

Fontenay, T., Die Construction der Viaducte, Aquäducte und der Brücken von Mauerwerk. Aus dem Französ. übers. von A. W. Hertel. 2. Aufl. gr. qu. 4. Weimar, Voigt. 2 Thlr.

Gailhabaud, J., Die Baukunst des 5. — 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 1—6. Lief. gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 16 Ngr.

——— Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von L. Lohde. Neue Ausgabe. 58.—61. Heft. gr. 4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1¼ Thlr.

Gerhard, E., Ueber Hermenbilder auf griechischen Vasen. gr. 4. Berlin, Dümmler's Verl. 1 Thlr.

Gerstenberg, H. v., Katechismus der Architektonik. 8. Weimar, Jansen & Co. 1 Thlr.

Gramm, J. C., Der Architekt für Freunde der schönen Baukunst. Eine Auswahl von Entwürfen zum Bau von Lustschlössern, Landsitzen und andern Luxusgebäuden mittleren und kleineren Umfangs, von Stadt- und Gartenhäusern, Villa's, Jagd- und Schweizerhäusern, Cottages etc. etc., sowie Eisenbahnhöfen, Stations- und Wartehäusern. Neue Folge. 1. Lief. fol. Frankfurt a. M., Jügel's Verlag. Farbendruck. 6⅙ Thlr.

Greth, J., Danziger Bauwerke in Zeichnungen. 5., 6. u. 11. Lief. fol. Mit Text von R. Genée. Danzig, Bertling. à ⅓ Thlr.

Hacault's, E., Original-Entwürfe moderner Bauwerke. 1. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. ¼ Thlr.

Hagen, G., Handbuch der Wasserbaukunst. 2. Theil: Die Ströme, 3. Band. 2. Aufl. gr. 8. Königsberg, Gebr. Bornträger. Mit Atlas in qu. fol. 6 Thlr. 28 Ngr.

Hartmann, C., Des Mühlen- und Maschinenbauers hülfreicher Begleiter. 2. mit Hülfe der 10. Auflage von Templeton's „Millwright and engineers pocket-companion" etc. verbesserte Auflage. 12. Weimar, Voigt. 1 Thlr.

Heider, G., R. v. Eitelberger und **J. Hieser**, Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates. 2. Lief. fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1⅓ Thlr. — Prachtausg. 2 Thlr. 12 Ngr.

Hermann, K. F., Die Hadeskappe. Programm zum Winkelmannstage 1853. gr. 8. Göttingen, Vandenhöck & Ruprecht. 8 Ngr.

Holz, F. W., Details griechischer Hauptgesimse. 1. Lief. fol. Berlin, Grieben. ⅓ Thlr.

Kaura, J. B., Bau-Entwürfe für geistliche Wohngebäude, Kapellen, Kirchen etc. 3. Aufl. 1. Lief. Imp.-fol. Berlin, Grieben. In Mappe. 2⅔ Thlr.

Kunstindustrie, die, in Berlin. Nach den Originalen gezeichnet. 1. Lief.: Zinkgussornamente aus der Fabrik des Herrn Lippold. Imp.-fol. Berlin, Riegel. 1 Thlr.

Lincke, L., Album moderner Möbel und Details. 2. Aufl. 1. Lief. gr. fol. Berlin, Grieben. 1/2 Thlr.

Mothes, O., Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. 1. Lief. Lex.-8. Leipzig, Voigt. 2/3 Thlr.

Panorama von Cöln, 3/4 Fuss hoch, 7 Fuss breit. In 5 zusammengesetzten Blättern. Photographisch dargestellt von J. F. Michiels. Fries qu. Imp.-fol. Cöln, F. C. Eisen's Verl. 8 Thlr. — Jedes Blatt einzeln 2 Thlr.

Permaneder, M., Die kirchliche Baulast oder die Verbindung der baulichen Erhaltung und Wiederherstellung der Cultus-Gebäude. 2. Aufl. gr. 8. München, Leutner. 24 Ngr.

Schönig, J., 26 Musterblätter durchbrochener Holzarbeiten im gothischen Style. Für Kunsttischler etc. gr. fol. München, Mey & Widmayer. 1 Thlr. 24 Ngr.

Schulthess, E., Die Städte- und Landes-Siegel der Schweiz. Fortgesetzt von F. Keller. 4. u. 5. Heft. gr. 4. Zürich, Meyer & Zeller. 1 Thlr. 3 1/2 Ngr.

Schweitzer, F., Mittheilungen aus dem Gebiete der Numismatik und Archäologie. 3. Decade. — A. u. d. T.: Notizie peregrine di numismatica e d'archeologia. 3. Decade. 1. Meta. gr. 8. (Trieste.) Berlin, Mittler & Sohn. 1 Thlr. 12 Ngr.

Skizzenbuch, architektonisches. Mit Details. 25. Heft. fol. Berlin, Ernst Korn. 1 Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. 2. Auflage. 9.— 12. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. à 1 Thlr.

Statz, D., Gothische Entwürfe. 1. Band 5. Heft. gr. 4. Bonn, Henry & Cohen. 2 Thlr.

Steinhäuser, W., Verzierungen für Architektur, Zimmerdecoration und Eleganz. 19. Lief. gr. 4. Berlin, Schröder's Verl. 1 Thlr.

Strauch, F. A. W., Vorlege-Blätter für Gewerbe. 5. Abth.: Die Arbeiten des Bautischlers. 4. Lief. gr. qu. fol. Berlin, Guttentag. 1 Thlr.

Streber, F., Die ältesten in Salzburg geschlagenen Münzen. 2. Abtheil.: Die Münzen der Könige und Herzoge. gr. 4. München, Franz. 17 1/2 Ngr.

Ungewitter, G. G., Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern. 1. Lief. gr. fol. Leipzig, Romberg. 1 1/3 Thlr.

——————, Projets de maisons de ville et de campagne. Livr. 1. Imp.-fol. Leipzig, Romberg. 2 Thlr.

——————, Plans, élévations, coupes et détails de meubles du moyen âge. gr. f. Leipzig, Romberg. 6 1/4 Thlr.

——————, Vues perspectives, plans, coupes, élévations et détails du monuments funéraires. gr. fol. Leipzig, Romberg. 6 1/4 Thlr.

Verzeichniss der von dem Herrn Ludw. de Traux in Wien hinterlassenen Münzen- und Medaillen-Sammlung. gr. 8. Wien, Bermann. 1/2 Thlr.

Wedeke, J. C., u. **J. A. Romberg**, Handbuch der Landbaukunst. 2. Ausgabe. 2. — 7. Lief. gr. 4. Leipzig, Romberg. à 1 Thlr. 24 Ngr.

Wohngebäude, ausgeführte ländliche. 1. u. 2. Lief. 2. Auflage, und 3. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel. à 1 Thlr.

Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Herausgegeben von Fr. Quast und H. Otte. 1. Band. 6 Hefte gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. 10 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Alberti, C. E. R., Raphael und Mozart. Eine Parallele. Vortrag zur Feier des 100jährigen Geburtstages Mozart's am 28. Januar 1856 gehalten. 8. Stettin, Müller'sche Buchh. 1/4 Thlr.

Braun, E., Introduction to the study of art — mythology. Translated by J. Grant. fol. Gotha, J. Perthes. In engl. Einbd. 6 Thlr.

Braun, J., Geschichte der Kunst in ihrem Entwickelungsgang durch alle Völker hindurch auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen. 1. Bd. gr. 8. Wiesbaden, Kreidel & Niedner. 2 2/3 Thlr.

Cavé, Mme. **M. E.,** Das Zeichnen ohne Lehrmeister. Uebers. von W. Hertel. 2. Aufl. Weimar, Voigt. 1/2 Thlr.

Detmold, Legationsrath in Hannover, Ueber ein Paar Holbein'sche Formschnitte. Nebst drei Holzschnitten. 8. Leipzig, R. Weigel. 1/6 Thlr.

Besonderer Abdruck in 25 Exemplaren aus dem II. Jahrgange des Naumann-Weigel'schen Archives für zeichnende Künste.

Diezfelwinger, W., Das germanische Museum poetisch beschrieben. 8. Nürnberg, v. Ebner. 1/4 Thlr.

Dursch, G. M., Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland. 2. Ausgabe. gr. 8. Tübingen, Laupp. 2 Thlr. 24 Ngr.

———— Nachträge und 19 Tafeln Abbildungen dazu. gr. 8. Ebendaselbst. 24 Ngr.

Hertel, A. W., Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei. 2. Auflage. — Auch u. d. T.: Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. 134. Bd. 8. Weimar, Voigt. Mit Atlas in 4. 2 3/4 Thlr.

Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst. Herausgeg. von O. Wigand. 5. Bd. 3. Heft. gr. 8. Leipzig, O. Wigand. 1/3 Thlr.

Kräntzeler, P. St., u. J. Th., Eine Kunst-Reliquie des 10. Jahrhunderts. Ein Erklärungsversuch. gr. 8. Aachen, Benrath & Vogelgesang. 1/6 Thlr.

Krüger, J., Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein etc. 2. Aufl. 8. Leipzig, Spamer. 1 1/2 Thlr. — In engl. Einband 2 Thlr.

Lindau, M. B., Dresdner Gallerie-Buch. 2. Aufl. 8. Dresden, am Ende. Cartonnirt. 2/3 Thlr.

Martin, A., Handbuch der gesammten Photographie. 2. Bd. — A. u. d. T.: Neuestes Repertorium der gesammten Photographie. gr. 8. Wien, Gerold's Sohn. 2 Thlr.

————, Repertorium der Galvanoplastik und Galvanostegie. 2. Bd.: Galvanostegie. gr. 8. Wien, Gerold's Sohn. 1 Thlr. 8 Ngr.

Minckwitz, J., Illustrirtes Taschenwörterbuch der Mythologie aller Völker. 2. Aufl. 16. Leipzig, Arnold. 1 1/3 Thlr.

Müller, F., Die Künstler aller Zeiten und Völker. Leben der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler etc. 6. u. 7. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Netto, F. A. W., Die kalotypische Portraitirkunst. 5. Aufl. 8. Quedlinburg, Basse. 12½ Ngr.

Neumaier, J., Geschichte der christlichen Kunst, der Poesie, Tonkunst, Malerei, Architectur und Sculptur, von der ältesten bis auf die neueste Zeit. 1. Bd. 8. Schaffhausen. 1 Thlr. 18 Ngr.

Ranke, W., Die Verirrungen der christlichen Kunst. 3. Aufl. gr. 8. Leipzig, Müller. 12 Ngr.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 5. Bd. 1. Abth. 2. Hälfte und 2. Abth. — A. u. d. T.: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 3. Bd. 1. Abth. 2. Hälfte und 2. Abth. gr. 8. Düsseldorf, Buddens' Verl. 3⅚ Thlr.

Szwykowski, v., Igz., Oberst, Historische Skizze über die frühesten Sammel-Werke alt-niederländischer Maler-Portraits, bei Hieronymus Cock zu Antwerpen und Heinrich Hondius im Haag, gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. — Nebst Auskunft über sechs verschiedene Ausgaben, Würdigung eines jeden der interessanten Siebenzig Bildniss-Blätter und einem alphabetischen Register. Versuch eines Beitrags zur Kunstgeschichte jener Zeiten. 8. Leipzig, R. Weigel. ½ Thlr.

Besonderer Abdruck in 25 Exemplaren aus dem II. Jahrgange des Naumann-Weigel'schen Archives für zeichnende Künste.

Thienemann, G. A. W., Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger, mit dem ausführlichen Verzeichniss seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen grossen Sammlung von Handzeichnungen. Nebst Ridinger's Portrait in Stahlstich und XII aus seinen Zeichnungen entlehnten Kupferstichen. 8. Leipzig, R. Weigel. 2⅔ Thlr.

Von diesem Werke ist auch eine Prachtausgabe in 4., elegant gebunden, zum Preise von 5⅓ Thlr. erschienen.

Walesrode, L., Der Cicerone. Ein Führer durch die Hamburger Kunstausstellung im April und Mai 1856. gr. 8. Hamburg, Nolte & Köhler. ½ Thlr.

Weigel's, R., Kunstlager-Catalog. 27 Abtheilung. Enthaltend: I. Schriften über die schönen Künste, Bücher mit künstlerischer Ausstattung etc., und II. eine grosse Sammlung von Künstler-Portraits in Werken und in einzelnen Blättern von frühester Zeit bis zur Gegenwart. 8. Leipzig, R. Weigel. 1¼ Thlr.

Weiss, H., Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes. 3. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

Wieseler, F., Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung. gr. 4. Göttingen, Dieterich. 1⅔ Thlr.

Zeising, A., Das Normalverhältniss der chemischen und morphologischen Proportionen. gr. 8. Leipzig, R. Weigel. ½ Thlr.

IV. Auswahl der wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Album uitgegeven door het kunstlievend Gezelschap der Gentsche Akademie. Gent, 1856. 4. Mit 22 Tafeln. 2 Thlr.

Armengaud, J. G. D., Les galéries publiques de l'Europe. Rome, 2e. partie. Paris, 1856. 4. Mit Abbildungen. 10 Thlr.

Die 1e. partie siehe Intelligenzblatt 1856. No. 2. pag. XIX.

Bozzelli, Sulla pubblica mostra degli ogetti di belle arti nella primavera 1855. Cenni estetici. Napoli 1856. 8. 2 Thlr.

Brisse, L., Album de l'Exposition universelle, dédié à S. A. J. Le Prince Napoléon. Publié avec le concours de M. M. Dumas, Arlès-Dufour, Le Play, F. de Mercey, Michel Chevalier etc. Tome Ier. Paris, 1856. 4. Mit 1 Portrait und Holzschnitten. $6^2/_3$ Thlr.

Buckler, G., The churches of Essex architecturally described and illustrated. Part I. London, 1856. 8. 1 Thlr.

Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans, ouvrage renfermant 1o. les calques ou les réductions des verrières les plus remarquables sous le rapport de l'art et de l'histoire; 2o. l'inventaire descriptif de tous les vitraux de cette cathédrale; publiés sous les auspices de Mgr. Bouvier, et sous la direction de E. Hucher. Livr. 1 et 2. Le Mans 1856. fol. Jede Lief. 15 Thlr.

Das Werk erscheint in 10 Lieferungen, jede von 1—2 Bogen Text und 10 Tafeln.

Criscio, di, G., Di l'antico porto Giulio. Napoli 1856. 8. $^2/_3$ Thlr.

Delécluze, E. J., Les Beaux-Arts dans les deux Mondes en 1855. Architecture. — Sculpture. — Peinture. — Gravure. Paris, 1856. 8. $1^1/_6$ Thlr.

Dux, Adolf, A magyar nemzeti muzeum. Útmutató ennek mükinesgyüjteményeiben. Pest, 1856. 8. $^1/_2$ Thlr.

Das ungarische National-Museum. Wegweiser durch dessen Sammlungen von Kunstschätzen. Von Adolf Dux.

Galembert, de, Mémoire sur les peintures murales de l'église Saint-Mesme de Chinon. Tours, 1856. 8.

Aus dem 5. Bande der „Mémoires de la Société archéologique de Tourraine."

Harbours, the, of England. Engraved by Thomas Lupton, from original drawings made expressly for the work by J. M. W. Turner, with illustive text by J. Ruskin. London, 1856. fol. 12 Stahlstiche u. 52 pagg. Text. 16 Thlr. 24 Ngr.

Le Fevre Deumier, J., Vittoria Colonna. Paris, 1856. 8. $^1/_3$ Thlr.

Macarius. — Hagioglypta, sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Joannae L'Heureux (Macario). Paris, 1856. 8. Mit Holzschnitten im Text. 2 Thlr.

Ranalli, F., Storia delle belle arti in Italia. 2a. edizione migliorata e ampliata dall' autore. 2 vol. Firenze, 1856. 8. 2 Thlr. 24 Ngr.

Ricordi di alcuni considerevoli oggetti di belle arti essistenti nel regno di Napoli pubblicati da P. Martorana. Napoli, 1855. 4. Mit 50 Tafeln in Stahlstich. 4 Thlr. 24 Ngr.

Ruskin, J., Modern painters. Vol. IV, containing Part V. Of Mountain Beauty. London, 1856. 8. Mit 35 Stahlstichen und Abbildungen im Texte. 20 Thlr.

Selvatico, P., Storia estetico-critica delle arti del disegno ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Vol. I. L'arte antica. Vol. II. L'arte del medio evo e dei tempi moderni. Venezia, 1853—56. 8. $6^2/_3$ Thlr.

Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI e. au XVI e. siècle. Tome II. (Arts-Chapiteau.) Paris 1856. 8. Mit Holzschnitten. 8 Thlr.

Der erste Band erschien 1853—54 und kostet 7 Thlr.

Historische Skizze

über die frühesten Sammelwerke

Alt-Niederländischer Maler-Portraits

bei Hieronymus Cock zu Antwerpen und Heinrich Hondius im Haag

gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Nächst Auskunft über sechs verschiedene Ausgaben.

Würdigung eines jeden der interessanten Siebenzig Bildniss-Blätter und einem alphabetischen Register.

Versuch eines Beitrags zur Kunstgeschichte jener Zeiten.

Zusammengestellt von dem

Obersten **Ign. von Szwykowski,**

Ritter des eisernen Kreuzes 1. Classe.

gr. 8. Brochirt. . . . . Preis 15 Ngr.

Besonderer Abdruck aus dem 2. Jahrgange des Naumann-Weigel'schen Archives für die zeichnenden Künste.

Das

Normalverhältniß

der chemischen und morphologischen

Proportionen.

Von

Adolf Zeising.

Inhalt.

1. Das Verhältniss in seiner universellen Bedeutung für alle Naturwissenschaften.
2. Das Verhältniss in seiner speciellen Bedeutung für die Chemie.

8. Brochirt. . . . . Preis 15 Ngr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**

Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in **Leipzig.**

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 4. II. Jahrgang. **1856.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten, in den letzten Monaten in Deutschland erschienen:

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Calliano, A., del. Napoleon I. auf dem Schlachtfelde von Eylau. Gest. von P. Anderloni. qu.-roy.-fol. München, Mey & Widmayer. 14 Thlr.

Cooper, Dav., pinx. Das Grab der Mutter. In Mezzo-Tinto gest. von W. H. Simmons. fol. Darmstadt, Lange. 3 Thlr.

Dietler, pinx. Portrait von Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf). Gest. von C. Gonzenbach. kl. fol. Berlin, Springer. Chines. Papier ½ Thlr.

Henning, Ad., pinx. Sanctus Dominus Deus. Anbetender Engel aus dem Altarkreutz der königl. Schlosskapelle zu Berlin. Gest. von Ed. Mandel. fol. Berlin, Schröder's Verlag. 2½ Thlr. Chines. Papier 3 Thlr.

Meyer, J. G., von Bremen, pinx. Das sorgsame Töchterchen. In Mezzo-Tinto gest. von Alph. Martinet. gr. fol. Düsseldorf, J. Buddeus. 4 Thlr. Chines. Papier 6 Thlr.

B. Lithographien.

Blaas, C., pinx. Madonna. „Bei mir ist alle Gnade etc." Lith. von F. Leybold. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 Thlr.

——————, pinx. Sta. Francesca Romana. Lith. von F. Leybold. fol. Wien, Neumann. Tondruck 2 Thlr.

Gauermann, Fr., pinx. Ruhende Thiere. Lith. von E. Weixelgärtner. gr. qu.-fol. Wien, Neumann. Tondruck 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

——————, pinx. Ein Morgen auf der Alm. Lith. von Ed. Weixelgärtner. gr. qu.-fol. Wien, Neumann. Tondruck 2⅔ Thlr. Colorirt 5⅓ Thlr.

D

Gerasch, Aug., pinx. 8 Blatt: Tageszeiten. Der Morgen (der Dorfarzt). Der Mittag (Liebesgeständniss). Der Abend (Abendgebet). Die Nacht (Wilddiebe auf der Flucht). Lith. von Franz Gerasch. fol. Wien, Neumann. Tondruck à 1 Thlr. Colorirt $1^2/_3$ Thlr.

——————, del. Scenen aus dem Bauerleben. 6 Blatt in Umschlag. Lith. von Franz Gerasch. kl. fol. Wien, Neumann. Tondruck $1^1/_3$ Thlr. Einzelne Blätter $6^2/_3$ Ngr.

Hasse, E., del. et lith. Der Erntesegen. qu.-fol. Dresden, R. Kuntze. Tondruck 24 Ngr. Colorirt $1^1/_3$ Thlr.

Hohe, Fr., pinx. et lith. Der Rheinfall bei Schaffhausen. gr. qu.-fol. München, Hohe & Brugger. Farbendruck $3^1/_2$ Thlr.

Leybold, F., del. et lith. Sta. Maria. „O Jungfrau ohne Makel etc." fol. Wien, Neumann. $1^1/_3$ Thlr. Kleine Ausgabe $^1/_2$fol. $^1/_2$ Thlr.

——————, del. et lith. Sta. Maria die Unbefleckte. fol. Wien, Neumann. Chines. Papier $1^1/_3$ Thlr.

Raffalt, Ig., pinx. Ein Scheibenschiessen in Ober-Steyer. Lith. von E. Weixelgärtner. qu.-fol. Wien, Neumann. Tondruck $1^2/_3$ Thlr. Colorirt $2^2/_3$ Thlr.

Raphael, pinx. Madonna della Sedia. Lith. von F. Leybold. fol. Wien, Neumann. $1^1/_3$ Thlr.

——————, pinx. Madonna presso gli candellieri. Lith. von F. Leybold. fol. Wien, Neumann. $1^1/_3$ Thlr.

C. Holzschnitt.

Burger, del. Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen. König Friedrich Wilhelm IV. und Königin Elisabeth Louise von Preussen. In Langholz geschnitten von H. Müller. gr. qu.-fol. Berlin, Decker'sche geh. Oberhofbuchdruckerei. $^1/_2$ Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

ABC, the golden. Designed by G. König. Engraved by J. Thäter. gr. qu. 8. Gotha, J. Perthes. In engl. Einband 2 Thlr.

Album Berliner Künstler. 3. Heft, enthaltend: Der Strand von Etritat, von Charles Hoguet; türkische Wache, von Prof. Kretschmar; der buchstabirende Knabe, von Pistorius; aus dem Sabiner-Gebirge, von M. Schmidt. fol. Berlin, Storch & Kramer. Oelfarbendruck 10 Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 14. Heft. qu.-fol. Düsseldorf, Arnz & Co. Subscriptionspreis $1^1/_2$ Thlr.

Argo. Album für Kunst und Dichtung. Herausgegeben von Fr. Eggers, Th. Hosemann, Franz Kugler. Mit, zum grössten Theil, Original-Lithographien von C. Arnold, A. Menzel, C. Steffeck, W. Riefstahl, Th. Hosemann, L. Burger, A. Haun, O. Wisniewski, Ch. Hoguet,

L. Löffler und E. Meyerheim. gr. 4. Breslau, Trewendt & Granier. $5^2/_3$ Thlr.

Bertram, Martha, Marzibill oder der Traum im Ulmenbaum. Eine livländische Geschichte für artige Kinder. Illustrirt von N. Uljanoff. Lex.-8. Berlin, A. Duncker. Cart. $^1/_2$ Thlr.

Bilder der Heiligen. 5. Lief. gr. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. $1^2/_3$ Thlr.

Bilder zur Weltgeschichte, als Titelkupfer zu Dittmar's, Leo's, Becker's, Schlosser's, Cantu's und jeder andern Weltgeschichte. Nach Originalen von Jäger, Ihlée, G. König, Veith und Roux. Gestochen von G. König und E. Schuler. 8. Heidelberg, K. Winter. $^2/_3$ Thlr.

Bilder-Welt, die. 1. Abth.: Portrait-Gallerie. 24. Lief. gr. fol. Leipzig, Weber. $^1/_6$ Thlr.

Brandenburgisch-Preussische Regenten aus dem Hause Hohenzollern. Siebzehn Bildnisse. Gezeichnet von H. Bürkner. Geschnitten von L. Quaas, A. Noack und A. Kretzschmar. gr. 4. Leipzig, G. Wigand. Volksausgabe 1 Thlr. Ausgabe auf Pappe $2^2/_3$ Thlr. Prachtausgabe in Mappe $5^2/_3$ Thlr. Einzelne Blätter der Prachtausgabe $^1/_3$ Thlr.

Bülau, F., die deutsche Geschichte in Bildern, mit erklärendem Texte. 1. Band. 7—10. Lief. 3. Bd. 7. 8. Lief. gr. qu.-4. Dresden, Meinhold & Söhne Separ.-Conto. à $^1/_4$ Thlr. Prachtausg. à 12 Ngr.

Denkmäler der Kunst. 4. Band, herausgeg. von W. Lübke und J. Caspar. (Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte von F. Kugler.) 18—22. Lief. qu.-fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 1 Thlr. 22 Ngr. (4. Bd. compl. cart. 10 Thlr. 12 Ngr.)

Denkmäler der alten Kunst, nach der Auswahl und Anordnung von C. O. Müller gez. und rad. von K. Oesterley. Fortgesetzt von F. Wieseler. 2. Bd. 5. Heft. qu. fol. Göttingen, Dieterich. In Couvert. $1^1/_3$ Thlr.

Dürer-, Albr., Album. Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte etc., auf's Neue in Holz geschnitten unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling. 1. Lief. gr. fol. Nürnberg, Zeiser. 1 Thlr. 6 Ngr. Chines. Papier $2^1/_3$ Thlr.

Elkan, D. L., Album-Blätter im mittelalterlichen Style in Farbendruck. 4. Heft. fol. Leipzig, Wengler. $1^1/_3$ Thlr.

Eye, A. v., u. J. Falke, Kunst und Leben der Vorzeit in Skizzen nach Orig.-Denkmälern herausgeg., gezeichnet und radirt von W. Maurer. 15.—18. Heft. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à $^1/_2$ Thlr.

Faust. Poligrafisch-illustrirte Zeitschrift. 4. Jahrgang. 1857. fol. Wien, Auer's Verlag. 10 Thlr.

Förster, E., Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 59—70. Lief. gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à $^2/_3$ Thlr. — Prachtausg. in Fol. à 1 Thlr.

Führich, J., der heilige Kreuzweg in 14 Stationen gezeichnet. In Kupfer gestochen von A. Petrak. Mit (deutschem, französischem und englischem) Text von W. Reischl. 2. Aufl. gr. 8. Regensburg, Manz. 1 Thlr. 8 Ngr. Ausgabe in gr. fol., in Mappe. 9 Thlr. $27^1/_2$ Ngr.

——————, der Triumph Christi. 11 Blätter, gestochen von A. Petrak.

Mit (deutschem, französischem und englischem) Text von S. Brunner. Imp.-fol. Regensburg, Manz. In Mappe 4 Thlr. 12 Ngr.

Führich, J., das Vater-Unser. In 9 Blättern gezeichnet. In Stahl gestochen von J. Sonnenleiter. Mit (deutschem, französischem und englischem) Texte von A. Müller. gr. 8. Regensburg, Manz. 28 Ngr.

——————, Denkblätter für unsere Zeit. Nach Worten der heil. Schrift geordnet und in Bilder gebracht. qu.-imp.-fol. Wien. (Leipzig, Brockhaus.) $6^2/_3$ Thlr.

Gallerie, europäische, für Malerei und Sculptur. 1857. 12 Hefte. fol. Leipzig, Friedlein. à 1 Thlr.

Goethe, W. v., Reineke Fuchs, mit Zeichnungen von W. von Kaulbach. 3. 4. Lief. Hoch 4. Stuttgart, Cotta. à $^1/_3$ Thlr.

Graeb, C., Erinnerungen an Sans-Souci. 2. Heft. qu.-fol. Berlin, Storch & Kramer. 5 Thlr.

Holzschnitte berühmter Meister; in treuen Copien von bewährten Künstlern unserer Zeit, herausgegeben von Rud. Weigel. XIV.—XVI., oder 2.—4. Suppl.-Heft. fol. Leipzig, R. Weigel. In Mappe. 3 Thlr.

Jugend-Album, Düsseldorfer. Redigirt von N. Hocker. 2. Jahrgang. 1857. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. 2 Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer. Redigirt von Ellen. 7. Jahrgang. 1857. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. $3^3/_4$ Thlr. In engl. Einb. $5^2/_3$ Thlr. In Maroquin geb. 6 Thlr.

Kunstschätze, die, Wiens in Stahlstich nebst erläuterndem Texte von A. R. von Perger. 31—36. Heft. gr. 4. Triest, Direction d. Oesterr. Lloyd. à $^1/_2$ Thlr.

Mährchen und Sagen für Jung und Alt. 9.—12. Lief. gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. à $^1/_3$ Thlr.

Menzel, C. A., die Kunstwerke vom Alterthum bis auf die Gegenwart. 2. Aufl. 1. Bd. gr. 4. Triest, Direction d. Oesterr. Lloyd. 4 Thlr.

Payne's Universum und Buch der Kunst. III. Bd. 26.—32. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. à $^1/_3$ Thlr.

Prinzessin Ilse. Ein Mährchen aus dem Harzgebirge. Illustrirte Prachtausgabe. Neue Auflage. 4. Berlin, A. Duncker. $1^2/_3$ Thlr. In engl. Einb. $2^2/_3$ Thlr. In Saffian geb. $3^2/_3$ Thlr.

Putlitz, G. zu, was sich der Wald erzählt. Ein Mährchenstrauss. Illustrirte Prachtausgabe. Mit Zeichnungen von A. Hindorf und W. Riefstahl. 22. Auflage. 4. Berlin, A. Duncker. $1^2/_3$ Thlr. In engl. Einband $2^2/_3$ Thlr. In Saffian geb. $3^2/_3$ Thlr.

Schön's, Martin, Meisterwerke. In Kupfer gestochen durch A. Petrak. 31 Bilder auf 24 Blatt mit (deutschem, französischem und englischem) Text. fol. Regensburg, Manz. In Mappe. $8^2/_3$ Thlr.

Schönheiten-Sammlung. Gallerie von 36 weiblichen Bildnissen im Auftrage Sr. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern nach dem Leben gemalt von J. Stieler. 1. Lief. Imp.-Fol. München, Piloty & Löhle. 5 Thlr.

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch, in einer neuen, vollständig geordneten und reichvermehrten Auflage herausgegeben von O. T. von Hefner. 26.—31. Lief. gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. à 1 Thlr. 18 Ngr.

Sonderland, J. B., Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen. Neue Ausgabe. 1.—3. Lief. fol. Düsseldorf, J. Buddeus. à 1 Thlr.

Storm, Th., Immensee. Illustrirt von L. Pietsch. 5. Auflage. 4. Berlin, A. Duncker. 1⅓ Thlr. In engl. Einband 2⅔ Thlr. In Saffian geb. 3⅔ Thlr.

Ulrich, J. J., die Schweiz in Bildern, mit erläuterndem Text von J. Reithard. 9. Lief. gr. qu.-fol. Stuttgart, Scheitlin's Verlag. 2 Thlr. Chines. Papier 2 Thlr. 12 Ngr.

Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien, vom Jahre 1200 bis 1600. Nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers Joh. Anton Ramboux, Conservator des städtischen Museums zu Cöln. 43.—48. Lief. gr. fol. Cöln, Eisen's Verlag. Auf gewöhnlichem Papier à 2 Thlr. Auf starkem Papier à 2½ Thlr. Auf Imperialpapier à 3⅓ Thlr.

Wagner, C., Hofmaler in Meiningen, landschaftliche Radirungen auf Stahl. 2. Heft in 8 Blatt. fol. Meiningen, v. Eye. 2½ Thlr.

B. Zeichenvorlagen.

Geiger, P. Joh. N., Figuren-Studien für die Jugend. Lith. von Franz Gerasch. 50 Blatt in Umschlag. kl. fol. Wien, Neumann. 5 Thlr. 16⅔ Ngr. Einzelne Blätter 5⅓ Ngr.

Gauermann, Fr., Sammlung von Thier-Studien. Lith. von Jos. Gerstmeyer. 6 Blatt in Umschlag. kl. fol. Wien, Neumann. Tondruck 1 Thlr. Einzelne Blätter ⅙ Thlr.

Höger, Jos., Aquarell-Schule. 1. Heft. 18 Blatt. kl. fol. Wien, Neumann. Farbendruck. 10 Thlr. Einzelne Blätter 16⅔ Ngr.

——————, Conturen zur Aquarell-Schule. 1. Heft. 18 Blatt. kl. fol. Wien, Neumann. 3 Thlr. Einzelne Blätter ⅙ Thlr.

Meichelt, H., Aquarell-Studien. Vorlegeblätter zur Erlernung des Aquarellmalens. 2. Heft. gr. qu.-4. Carlsruhe, Veith. Farbendruck. 1⅓ Thlr.

Preusker, H., Zeichen-Vorlagen für Mädchen etc. 2 Heft. 4. Langensalza, Schulbuchhandlung des thüringer Lehrervereins. 12 Ngr.

Schrader, J., die höhere Zeichen-Schule. 1. Lief. gr. qu.-fol. Leipzig, Payne. 1⅓ Thlr.

Schwab, Pauline, Anleitung zum Blumen-Malen durch Vorlagen in Farbendruck mit Erklärung. 4. Heft. gr. qu.-4. Carlsruhe, Veith. 1⅙ Thlr.

Zeichenhefte mit vorgedruckten Vorzeichnungen, herausgegeben vom Lehrerverein in Trier. 1. Heft. qu.-4. Trier, Braun'sche Buchh. 3 Ngr.

Zeichen-Schule, Berliner systematische, für Lehrer und zum Selbst-Unterricht. 159.—190. Heft. qu.-8. Berlin, Hermes. à 6 Ngr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Album englischer Landhäuser, Villen, Cottagen etc. 8.—10. Heft. gr. qu.-4. Carlsruhe, Veith. à 1½ Thlr.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreich Sachsen. Herausgegeben von G. A. Pönicke. 56.—67. Heft. gr. qu.-fol. Leipzig, Expedition des Albums. à 1 Thlr.

Arnold, F., der herzogliche Palast von Urbino. Mit erläuterndem Texte. 3. Lief. Imp.-Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 6⅔ Thlr.

Aubineau's grosses Treppenwerk. In's Deutsche übertragen von A. W. Hertel. gr. fol. Weimar, Voigt. Cartonnirt. 2 Thlr.

Bauernfeind, C. M., Vorlegeblätter zur Strassen- und Eisenbahn-Baukunde, mit erläuterndem Text. fol. München, literar.-artist. Anstalt. 4 Thlr. 8 Ngr.

Bild-Werke aus dem Mittelalter, aufgestellt in Gypsabgüssen nach den Originalen im Maximilians-Museum zu Nürnberg, von C. W. Fleischmann und L. Rotermundt. Gezeichnet und radirt von J. P. Walther. Mit erklärendem Text von Dr. G. W. K. Lochner. 1. Heft. fol. Nürnberg, Lotzbeck. 1⅙ Thlr.

Bock, F., Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters; durch 110 Abbildungen in Farbendruck erläutert. 1. Bd. 1. Lief. gr. 8. Bonn, Henry & Cohen. 1⅓ Thlr. Velinp. 1⅔ Thlr.

Boer, H., Modell- und Musterbuch für Juweliere, Goldarbeiter und Bijouteriefabriken. Neue Ausgabe. 2. Heft. qu.-8. Nordhausen, Büchting. ¼ Thlr.

Borstell, G., der innere Ausbau von Wohngebäuden. Unter Leitung von H. Strack und F. Hitzig bearbeitet. 6. Heft. gr. fol. Berlin, Ernst und Korn. ⅔ Thlr.

Bötticher, C., die Holzarchitektur des Mittelalters. 26 Tafeln. Imp.-Fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. 6⅔ Thlr.

——————, Ornamenten-Buch. Neue Folge. 12 Blatt. qu.-imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. 4⅔ Thlr.

Conze, A., Philoktet in Troja. Ueber das Gemälde einer griechischen Vase der Sammlung Jatta in Ruvo. gr. 8. Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht's Verlag. ¼ Thlr.

Eisenlohr, F., Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung als Unterrichtsmittel für Gewerbe- und technische Schulen, sowie für Baumeister. 8. 9. Heft. fol. Carlsruhe, Veith. à 1½ Thlr.

——————, Bauverzierungen in Holz. 6. Heft. gr. fol. Carlsruhe, Veith. 2 Thlr.

——————, Ornamentik in ihrer Anwendung auf verschiedene Gegenstände der Baugewerke. 18. Heft. gr. fol. Carlsruhe, Veith. 1½ Thlr.

Etzel, C. v., Brücken und Thalübergänge schweizerischer Eisenbahnen. qu.-imp.-fol. Basel, Bahnmaier's Buchh. 9 Thlr.

Fontenay, T., die Construction der Viaducte, Aquäducte und der Brücken von Mauerwerk. Aus dem Französ. übers. von A. W. Hertel. 2. Aufl. gr. qu.-4. Weimar, Voigt. 2 Thlr.

Freudenvoll, D., neuestes Mainzer Möbel-Journal. 3. Jahrg. 2. Lief. qu.-fol. Mainz, v. Zabern. ⅚ Thlr.

Fricke, A., moderne Möbel und Details. 4. Sammlung. fol. Berlin, Grieben. In Mappe. 1⅓ Thlr.

——————, Vorlagen für Architekten, Bautischler, Zimmerleute etc. 1. Sammlung, 2. Aufl. 7. 8. Lief. fol. Berlin, Th. Grieben. 1½ Thlr. (Complet in Mappe 6 Thlr.)

Fricke, A., Vorlagen für Architekten, Bautischler, Zimmerleute etc. 2. Sammlung. fol. Berlin, Th. Grieben. In Mappe 2½ Thlr.

Gailhabaud, J., Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben von L. Lohde. Neue Ausgabe. 62.—67. Heft. Imp.-4. Hamburg, J. A. Meissner. à 1¼ Thlr.

————————, die Baukunst des 5. — 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 7—15. Lief. Imp.-4. Leipzig, T. O. Weigel. à 16 Ngr.

Gallerie sämmtlicher europäischen und aussereuropäischen Münzen in ihrer wirklichen Grösse etc. 23.—25. Lief. oder 2. Bd. 6.—8. Lief. 8. Quedlinburg, Huch. à ⅙ Thlr.

Greth, J., Danziger Bauwerke in Zeichnungen. 5., 6. u. 11. Lief. fol. Mit Text von R. Genée. Danzig, Bertling's Buchh. à ⅓ Thlr.

Grote, H., Münzstudien. Neue Folge der Blätter für Münzkunde. No. 2. gr. 8. Leipzig, Hahn'sche Verlagsb. 1⅓ Thlr.

Grundlage der praktischen Baukunst. 1—3. Theil. Imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. à 4½ Thlr.

Inhalt: I. Vorlegeblätter für Maurer. 4. Auflage.
II. Vorlegeblätter für Zimmerleute. 4. Auflage.
III. Vorlegeblätter für Maurer und Zimmerleute. Nachträge von G. Stier.

Hacault's, E., Original-Entwürfe moderner Bauwerke. 6. Heft. gr. 4. Leipzig, Payne. ⅙ Thlr.

————————, der Eisenbahn-Hochbau. 1. Lief. 2. Aufl. und 2. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel's Verlag. à 1 Thlr.

Heider, G., R. v. Eitelberger und **J. Hieser**, Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates. 3. Lief. fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1⅓ Thlr. Prachtausg. 2 Thlr. 12 Ngr.

Holz, F. W., Details griechischer Hauptgesimse. 1.—10. Lief. fol. Berlin, Grieben. à ⅓ Thlr.

————————, Entwürfe zu Land- und Stadt-Gebäuden. 3. Auflage. 8. Lief. fol. Berlin, Grieben. In Mappe. 2 Thlr.

Journal für Bau- und Möbel-Tischler, Bildhauer, Vergolder, Tapezierer etc. 1. Heft. fol. Berlin, Reubke. ½ Thlr.

Kaura, J. B., Bau-Entwürfe für geistliche Wohngebäude, Kapellen, Kirchen etc. 3. Aufl. 1.—3. Lief. Imp.-fol. Berlin, Th. Grieben. In Mappe. à 2⅔ Thlr.

Kimbel, W., Journal für Bau- und Möbelschreiner, Tapezierer etc. Neue wohlfeile Ausgabe. 1.—3. Band. gr. qu.-fol. Mainz, Kunze. Carton. à 3 Thlr. 6 Ngr. Color. à 4 Thlr. 12 Ngr.

Kreutz, J., das Ideal des christlichen Kirchenbaues. Lex.-8. München, Lentner. ⅔ Thlr.

Lincke, L., Album moderner Möbel und Details. 2. Aufl. 1.—8. Lief. gr. fol. Berlin, Th. Grieben. à ½ Thlr.

Möbius, R., Sammlung von Zeichnungen zu eisernen Gittern aller Art. Neue Ausgabe. 1. u. 2. Lief. Imp.-fol. Berlin, Schröder's Verl. à 1⅔ Thlr.

Mothes, O., Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. 1. Lief. Lex.-8. Leipzig, Fr. Voigt. ⅔ Thlr.

Nitzsch, K. W., das Taufbecken der Kieler Nicolaikirche. Ein Beitrag zur

Kunst- und Landesgeschichte Holsteins. gr. 8. Kiel, akademische Buchhandlung. 8 Ngr.

Prittwitz, M. v., die schwebende Eisenbahn bei Posen. 2. Aufl. Lex.-8. Berlin, Riegel's Verlag. 1/3 Thlr.

Rathgeber, G., archäologische Schriften. Nike in hellenischen Vasenbildern. 3. Lief. gr. fol. Gotha, Müller. 9 1/2 Thlr. (Compl. 15 Thlr.)

Ross, L., E. Schaubert und **Ch. Hansen**, die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen. I. Tempel der Nike Apteros. Imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr.

Runge, L., Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens. Neue Folge. 2. Ausgabe. Imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. 5 2/3 Thlr.

——————, der Glockenthurm des Doms zu Florenz. 2. Ausg. Imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. 5 1/3 Thlr.

Sammlung landwirthschaftlicher und ländlicher Bauausführungen. Herausgegeben von F. Engel. 6. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel's Verlag. 1 1/3 Thlr.

Sammlung ausgeführter bürgerlicher Wohnhäuser in Façaden, Grundrissen und Details. 1. Lief. fol. Berlin, Th. Grieben. 1 1/3 Thlr.

Schnedar, J., Anleitung zur Baukunst. gr. 8. Mit Atlas in qu.-fol. Wien, Gerold's Sohn. 1 Thlr. 24 Ngr.

Schultz, Ch. L. F., Untersuchung über das Zeitalter des römischen Kriegsbaumeisters Marcus Vitruvius Pollio. Herausgegeben von O. Schultz. gr. 8. Leipzig, Dyk'sche Buchh. 12 Ngr.

Skizzenbuch, architektonisches. Mit Details. 26. 27. Heft. fol. Berlin, Ernst & Korn. à 1 Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. 13.—16. Heft. 2. Auflage. fol. Berlin, Ernst & Korn. à 1 Thlr.

Statz, V., mittelalterliche Bauwerke nach Merian. 2. Heft. Lex.-8. Leipzig, T. O. Weigel. 1 1/3 Thlr.

——————, gothische Entwürfe. 1. Bd. 6. Heft. fol. Bonn, Henry & Cohen. 2 Thlr.

Statz, V., und **G. Ungewitter**, gothisches Musterbuch. 3. u. 4. Lief. fol. Leipzig, T. O. Weigel. à 2 Thlr.

Strack, H., und **M. Gottgetreu**, Schloss Babelsberg. 2. Lief. qu.-imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. 5 1/3 Thlr. Prachtausg. 6 2/3 Thlr.

Strauch, F. A. W., Vorlege-Blätter für Gewerbe. V. Abth.: Die Arbeiten des Bautischlers. 5. Lief. gr. qu.-fol. Berlin, Guttentag. 1 Thlr.

Streber, F., über einige Münzen der Fürstäbte von Fulda aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. gr. 4. München, Franz. 2/3 Thlr.

——————, die ältesten Münzen des Grafen von Wertheim. gr. 4. München, Franz. 12 Ngr.

Stroobant, F., Bau- und Kunstdenkmäler in Belgien. Malerische Ansichten nach der Natur gezeichnet und in Farben lithographirt. Deutsche Ausgabe. 1. Lief. fol. Brüssel, Muquardt. 1 Thlr.

Titz, E., architektonische Ausführungen. 6. Heft. Imp.-fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 1/3 Thlr.

Ungewitter, G. G., Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern. 2. Lief. Imp.-fol. Leipzig, Romberg. 1 1/3 Thlr.

Verzeichniss der von dem Herrn Ludw. de Traux in Wien hinterlassenen Münzen- und Medaillen-Sammlung. gr. 8. Wien, Bermann. 1/2 Thlr.

Verzierungen, architektonische und plastische, Ornamente, Kirchen-Geräthe, Statuen und Sculpturen nach Zeichnungen von Stüler, Persino, Hesse, Strack, v. Arnim, Häberlein, Gottgetreu u. A. In Zinkguss ausgeführt von F. Kahle. 1. Heft. gr. 4. Berlin, Allgem. deutsche Verlagsanstalt. 2/3 Thlr.

Vitruvii Pollionis, M., de architectura libri X. Ex fide libb. scriptorum recensuit C. Lorentzen. Vol. I. Pars I. — Des M. Vitruvius Pollio zehn Bücher über Baukunst; in's Deutsche übertragen von K. Lorentzen. 1. Bd. 1. Abth. gr. 8. Gotha, Scheube. Subscr.-Preis 1 1/2 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Wallnf, D., und **H. Kickelhayn,** Stadt-, Land- und Gartenhäuser. Mit Grundrissen, Façaden und Details. 4. Heft. gr. fol. Frankfurt a M., Keller. 1 Thlr.

Wiedemann, H., Entwürfe von Renaissance- und Rococo-Möbeln. 1. Lief. Imp.-fol. Leipzig, Romberg. 1 1/2 Thlr.

——————, Plans, élévations, coupes et détails de meubles de renaissance et rococo. Livr. 1. Imp.-fol. Leipzig, Romberg. 2 Thlr.

——————, Plans, elevations, intersections and details of renaissance and rococo furniture. 1. Part. Imp.-fol. Leipzig, Romberg. 2 Thlr. 3 Ngr.

Wohngebäude, ausgeführte städtische, in Berlin. 1. 2. Lief. 2. Aufl., u. 3. Lief. Imp.-fol. Berlin, Riegel's Verlag. à 1 Thlr.

Wolff, J. H., die wesentlichste Grundlage der monumentalen Baukunst. 2. Ausgabe. Lex.-8. Göttingen, Wigand. 2/3 Thlr.

Zahn, W., die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji. Herculanum und Stabiae. 3. Folge. 8. Heft. Imp.-fol. Berlin, D. Reimer. 8 Thlr. Prachtausgabe 11 1/3 Thlr.

Zeitschrift für Bauwesen. Herausgegeben unter Mitwirkung der k. technischen Bau-Deputation etc. Redigirt von G. Erbkam. 7. Jahrgang. 1857. Imp.-4. Mit Atlas in gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 8 2/3 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Bayer, J., Aesthetik in Umrissen. 1.—7. Heft. Lex.-8. Prag, Mercy. à 8 Ngr.

Bildersammlungen, die, in Rudolstadt. Ein Leitfaden für Einheimische und Fremde. Breit 8. Berlin, Nicolai. 1/3 Thlr.

Carriere, M., Wilhelm von Kaulbach's Shakspere-Gallerie erläutert. 2. Heft. gr. 4. Berlin, Nicolai. 1/3 Thlr.

Denkschriften des germanischen Nationalmuseums. 1. Bd. 2. Abth.: Kunst- und Alterthums-Sammlungen. Lex.-8. Nürnberg. (Leipzig, Fr. Fleischer.) 2 1/3 Thlr.

Dioskuren, die, Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, redigirt von M. Schasler. 2. Jahrgang. 1857. Imp.-4. Berlin, Nicolai. Vierteljährlich 1 Thlr.

Gerhard, E., Winckelmann und die Gegenwart. Nebst einem etruskischen Spiegel. gr. 4. Berlin, Besser'sche Buchh. 1/3 Thlr.

Gottgetreu, Rud., praktische Perspective, zum Gebrauch für den Unterricht so wie für das Selbststudium. Nach eigenen Vorträgen. fol. München, Palm. In Mappe. $3^2/_3$ Thlr.

Hermann, C., Grundriss einer allgemeinen Aesthetik. gr. 8. Leipzig, Fr. Fleischer. $1^1/_2$ Thlr.

Jahresbericht, dritter, des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg von Anfang September 1855 bis 1. October 1856. gr. 4. Nürnberg. (Leipzig, Fr. Fleischer.) $^1/_6$ Thlr.

Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von E. Guhl. 2. Bd. A. u. d. Titel: Kunst und Künstler des 17. Jahrhunderts. gr. 8. Berlin, Guttentag. 1 Thlr. $27^1/_2$ Ngr.

Käntzeler, Pt. St., eine Kunst-Reliquie des 10. Jahrhunderts. Ein Erklärungsversuch, als Beitrag zur Kunstgeschichte jener Zeit, unter Mitwirkung von J. Th. Käntzeler. 8. Aachen. $^1/_6$ Thlr.

Lempertz, H., Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Jahrg. 1857. gr. fol. Cöln, Heberle. 1 Thlr. 18 Ngr.

Maler, der, Hans Holbein. gr. 16. Basel, Fischer & Co. $^1/_3$ Thlr.

Mithoff, H. W. H., Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. 3. Abth. 1. Lief. gr. fol. Hannover, Helwing. 2 Thlr.

Müller, F., die Künstler aller Zeiten und Völker. 8.—10. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Netto, F. A. W., die kalotypische Portraitirkunst. 5. Aufl. 8. Quedlinburg, Basse. $12^1/_2$ Ngr.

Organ für christliche Kunst, herausgegeben von Fr. Baudri. 7. Jahrg. 1857. gr. 4. Cöln, Du Mont Schauberg. Halbjährlich $1^1/_2$ Thlr.

Panofka, Th., Dichterstellen und Bildwerke in ihren wechselseitigen Beziehungen. gr. 4. Berlin, Guttentag. Carton. 1 Thlr.

Quandt, J. G. v., der Begleiter durch die Gemälde-Säle des königl. Museums zu Dresden. Mit Titelkupfer, Grundriss und vollständ. Nummernverzeichniss. 2. Aufl. 8. Dresden, Meinhold & Söhne. 24 Ngr.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 5. Bd. 1. Abth. 2. Hälfte und 2. Abth. — A. u. d. T.: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 3. Bd. Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. 1. Abth. 2. Hälfte u. 2. Abth. 8. Mit Holzschnitten im Text. Düsseldorf, J. Buddeus. $3^5/_6$ Thlr. (Bd. 1—5 cpl. 22 Thlr.)

Stirling, W., Velasquez und seine Werke. gr. 8. Berlin, Schindler. 1 Thlr.

Suhrlandt, R., Aphorismen über die bildenden Künste, durch Beispiele erläutert. 2. Auflage. gr. 8. Schwerin, Oertzen & Schlöpke. $^1/_2$ Thlr.

Thiele, J. M., Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraume 1828—1844. Nach dem dänischen Original bearbeitet von F. C. Hillerup. Tome I—II. 24. 25. Heft. Imp.-4. Kopenhagen. (Leipzig, Lorck.) à $13^1/_2$ Ngr.

———————, Thorwaldsens Leben. Deutsch von H. Helms. 3. Band. gr. 8. Leipzig, Wiedemann. 2 Thlr.

Vischer, F. Th., Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. 3. Thl. 2. Abschn. 4. Heft. Lex.-8. Stuttgart, Mäcken. pro 4. u. 5. Heft $4^1/_6$ Thlr.

Weiss, H., Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 3. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

Zur Kritik der modernen Kunst. Eine Reihe von Vorträgen. I. gr. 8. Bremen, Kühtmann & Co. 8 Ngr.

IV. Auswahl der wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

L'Alphabet de la mort de Hans Holbein, entouré de bordures du XVI. siècle, et suivi d'anciens poèmes français sur le sujet des trois mors et trois vis, publié d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon. In-8., avec lettres ornées gravées par le prof. Loedel, armoiries de la mort et encadrements gravés par M. Léon Le Maire. 12. Paris, Tross.

Bernard, Aug, Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographie et de la typographie sous François I. In-8. Paris, Tross.

Bibliothèque nouvelle des illustrations européennes. Célébrités artistiques 1. livr.: Charles Duval, architecte, par J. A. Luthereau. In-8. Paris. 50 c.

L'ouvrage paraît en cinq séries de 2 vol. chacune, ensemble 10 vol. in-8., ainsi divisés: Célébrités scientifiques et historiques, — artistiques et littéraires, — militaires, — industrielles, — politiques et administratives. Prix de chaque série: 25 fr. — Prix de 5 séries ou des 10 volumes: 125 fr.

Blanc, Charles, le trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres, marbres, bronze, ivoires, terres cuites, vitraux, médailles, armes, porcelaines, meubles, émaux, laques et autres objets d'art, avec diverses notes et notices historiques et biographiques. Tome I. In-8. Avec vignettes intercalées dans le texte. Paris, veuve J. Renouard.

L'ouvrage aura 2 vols.

Bonghi, D., Intorno alle majoliche di Castelli. 4. Napoli.

Book of beauty, 1857. — The court album: a series of portraits of the female aristocracy, engraved from drawings by the best artists. 4. London, Bogne. cloth, 21 s.

Cesare, F. de, la scienza dell' architettura applicata alla costruzione, alle distribuzione, alla decorazione degli edifici civili. II. ediz. Fasc. 1—8. 8. Napoli 1855—56.

Coindet, John, ancien président de la classe des beaux-arts de Genève, Histoire de la peinture en Italie. Nouvelle edition. In-18. Paris, veuve J. Renouard.

Cotton, W., Sir Joshua Reynolds and his works; gleanings from his Diary, unpublished manuscripts, and from other sources. Edited by J. Burnet. 4. London, 1856.

Crowe, J. A., and **G. B. Cavalcaselle**, The early Flemish painters: notices of their lives and works. Post 8. London, Murray. cloth, 15 s.

Designs and examples of cottages, villas, and country houses being the studies of several eminent architects and builders consisting of plans, elevations, and

perspective views, with approximate estimates of the Cost of each. Collected and edited by John Weale. 4. With 67 engravings. London, Weale. cloth, 21 s.

Engel, F., Handbock der landhuis houdelijke bouwkunde, voor bouwkundigen en landeigenaren. 1—3. afdeeling. gr. 8. Met pl. I—XII. Gronichen, van der Mast. 2 fr. 35 c.

Examples for builders, carpenters, and joiners; being well-selected illustrations of recent modern art and construction: fifty copperplate engravings, with dimensions. Edited by John Weale. 4. London, Weale. cloth, 21 s.

Gelzer, Prof. **H.,** Dr. Martin Luther, de hervormer. Met 48 staalpl., originele teekeningen van G. König. Bijschriften en histor. schetsen van Prof. H. Gelzer. Uit het hoogduitsch dor Mevr. Elise van Calcar. gr. 8. (Met 48 staalgraw.) Amsterdam, Allart & van der Made. In linnen band verg. op sn. 17 f. 50 c.

Harford, John, S., Life of Michael Angelo Buonarroti. With Translations of many of his poems and letters: also memoirs of Savonarola, Raphael, and Vittoria Colonna. 2 vols. 8. London, Longman. coth, 25 s.

Hédouin, P., Mosaïque: Peintres, Musiciens, Littérateurs, Artistes dramatiques, à partir du XV. siècle jusqu'à nos jours. In-8., plus un portrait de la danseuse Cupis de Camargo, gravé à l'eau forte par Edmond Hédouin. Paris, Ledoyen.

Hennin, Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français. Tome I. 8. Paris.

Heris, commissaire-expert du Musée royal de peinture et de sculpture en Belgique, Histoire de l'école flamande de peinture du XV. siècle; son point de départ, les causes de sa splendeur et de sa décadence. Memoire en réponse à la question suivante: Quel est le point de départ et quel a été le caractere de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne? Quelles sont les causes de sa splendeur et de sa décadence? (Mémoire couronné par l'Academie royale des sciences, le 22 septembre 1855, et extrait des Mémoires couronnés.) In-4. Bruxelles. 2½ Thlr.

Histoire de l'art en France, recueil raisonné et annoté de tout ce qui a été écrit et imprimé sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure françaises, depuis leur origine jusqu'à nos jours, par Poussin — Félibien — Mignard — de Piles — ... Delécluse — Vitet — ... Delacroix — Théophile Gautier — Pradier — comte de Nieuwekerke etc. 1. série. In-8. Paris, Sartorius. 5 fr.

Inghirami, Cav. Franc., pitture de vasi etruschi per servire di studio alla mitologia ed alla storia degli antichi popoli. 2. edizione. gr. 4. To. I. Con 100 tav. incise e fentisp. e ritratto. 1852. To. II. Con 100 tav. do. 1853. To. III. Con 100 tav. do. 1855. To. IV. Con 100 tav. do. 1856. Firenze. 400 Paoli.

Kramm, Christiaan, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd. 1. Afl. (Aa—Ber.) gr. 8. Amsterdam, Gebroeders Diederichs. 1 fr. 25 c. Compl. in 16 Afl.

Labarte, Jul., Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge. 4. Avec 8 tabl. Paris. $8\frac{1}{3}$ Thlr.

Lafever, M., the architectural instructor; containing a history of architecture from the earliest ages to the present time. Royal 4. With 250 engravings and 112 plates partly coloured. (New York.) London. half-marocco, 5 £.

Laforge, Anatole de, La peinture contemporaine en France. 8. Paris.

Laurens, J. B., Etudes théorétiques et pratiques sur le beau pittoresque dans les arts du dessin. In-4., plus 35 planches dessinées sur pierre et sur bois par l'auteur. Paris, Paulin & Lechevalier. 15 fr.

Lauters, Paul, prof. à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Le paysagiste. Nouvelles études. 1. série. Planches 1 à 12. Un cahier-album gr. obl. Bruxelles. 6 Thlr.

Legros, Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif, et sur toile. Traité complet du coloris particulier à ces différents procédés, à l'aquarelle, à l'huile etc.; suivi d'un abrégé à l'usage des personnes qui désirent apprendre seules l'un ou l'autre de ces procédés. In-8. Paris. 10 fr.

Mélanges de littérature et d'histoire, recueillis et publiés par la Société des bibliophiles français. 1. partie. In-8. Paris, Techener.

Recueil de huit pièces, parmi lesquelles une notice sur Mme. la vicomtesse de Noailles, et les mémoires de Pajou (statuaire) et de Drouais (peintre) pour Mme. Dubarry.

Minervini, G., Saggio di osservazioni numismatiche. 4. Con 7 tav. Napoli.

Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographiés en plusieurs teintes par F. Stroobant; texte par F. Stappaerts. 2. édition, paraissant en 18 livr., formant ensemble un magnifique vol. petit in-folio de 36 planches, accompagnées de quelques feuilles de texte, titre et table. 1. livr. Bruxelles, Leipzig, Gand, Muquardt. 1 Thlr.

Napoléonium, le, monographie des palais du Louvre et des Tuileries. Histoire archéologique et monumentale, par Celtibère, archéologue. Dessins d'après nature et d'après ceux de MM. Duban et Visconti, par E. Leblan, architecte; gravés par Hibon, Huguet, Penor. In-fol., plus 64 planches. Paris, Dondey Dupré.

L'ouvrages est publié en 12 livraisons de 6 planches avec texte. Prix de la livraison: 5 fr.

Padiglione, C., Memorie storiche artistiche del tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti. 8. Napoli.

Photographie sur papier, verre et métal. Galvanoplastie. Catalogue universel, explicatif et illustré, des appareils perfectionnés par Charles Chevalier, ingénieur-opticien. In-8., avec figures dans le texte et 2 planches séparées. Paris, Chevalier, galerie de Valois, 158.

Procédés des coloristes anciens, retrouvés par Oscar de Haes, professeur de peinture. In-8. Wazemmes.

Quaranta, B., La Contopectria di Cuma dipinta sopra un vaso di creta del Museo di S. A. R. il Conte di Siracusa. 4. Con 1 tavola. Napoli.

Robinson, J. B., Designs for Monuments, Tombs, Gravestones, etc. New edition. 4. London, Atchley. cloth, 21 s.

Schnorr, Julius, Bible pictures: scripture history illustrated in a series of sixty woodcuts from original designs. Imp. 4. London, Williams and Norgate. cloth gilt, 15 s.

Silvestre, Thph., Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature. 1. série. Illustrée de 10 portraits pris au daguerréotype et gravés sur acier. Introduction et catalogues par L. de Virmond. 4. Paris, 1856. $3^1/_3$ Thlr.

Texier, Dictionnaire d'orfévrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes, ou de la mise en oeuvre artistique des métaux, des émaux et des pierreries, comprenant, etc. Grand in-8. à deux colonnes, avec figures. Petit-Montrouge, Migne. 8 fr.

Troisième et dernière encyclopédie théologique, publiée par M. l'abbé Migne. Tome 27.

Thiele, J. M., Thorwaldsens Biographie. IV. Thorvaldsen i Kjöbenhaven 1839—1844. 8. Kjöbenhavn. 1 Thlr. 27 Ngr.

Das Werk compl. 4 Bd. kostet 9 Thlr. 9 Ngr.

Toussaint, C. J., de Sens, et **H. M. M...,** architectes, Nouveau manuel complet de la coupe des pierres, avec atlas. (Collection des Manuels-Roret.) In-8. Paris, Roret. Avec atlas: 5 fr.

Trendall, E. W., Monuments, Cenotaphs, Tombs, and Tablets; with Details and Working Drawings. 4. London, Atchley. cloth, 21 s.

Viollet Le Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siecle. Vol. I. 8. Paris 1856. 7 Thlr.

——————, Lettres adressées d'Allemagne à M. Adolphe Lance, architecte. In-8. Paris, Bance.

Extrait de l'Encyclopédie d'architecture.

Vosmaer, C., Eene studie over het schoone en de kunst. 12. Amsterdam. 27 Ngr.

Verantwortlicher Redacteur: **D. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.




YC118013
M210723
NE1
A7
v.1-2
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

